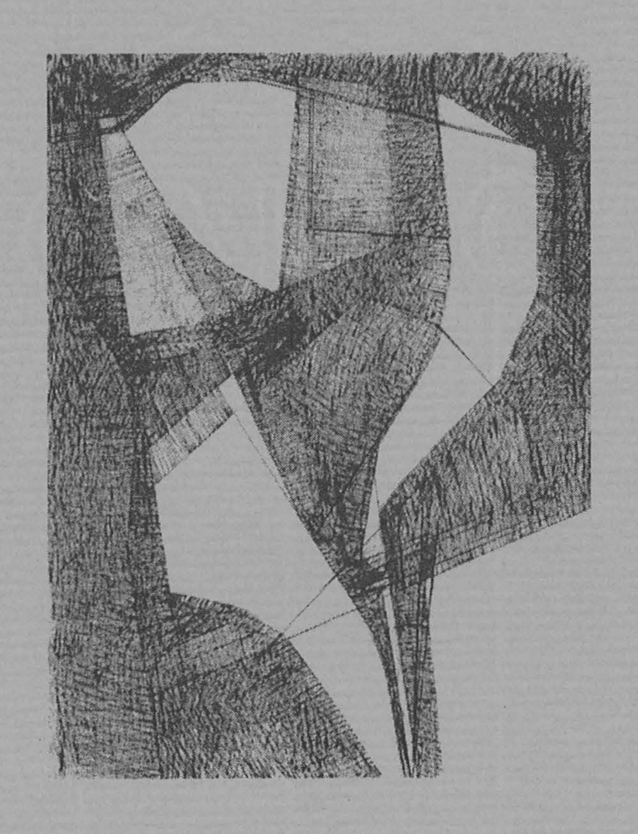
ENCUENTROS (X)

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA



CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-28

ENCUENTROS (X)

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-28

C U A D E R N O S
D E L I N S T I T U T O
J U A N D E H E R R E R A

NUMERACIÓN

5 Área
34 Autor
26 Ordinal de cuaderno (del autor)

0 VARIOS
1 ESTRUCTURAS
2 CONSTRUCCIÓN
3 FÍSICA Y MATEMÁTICAS
4 TEORÍA
5 GEOMETRÍA Y DIBUJO
6 PROYECTOS
7 URBANISMO
8 RESTAURACIÓN

Encuentros (X)

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
Gestión y portada: Lucía Alba Fernández
CUADERNO 251.01 / 5-34-28
ISBN-13: 978-84-9728-104-1(obra completa)
ISBN-13: 978-84-9728-261-1
Depósito Legal: M-12706-2008

Encuentros 10 – 2006
Javier Seguí

1. El todo y las partes (06-07-06)

E. Morin. Los siete saberes necesarios para la educación del futuro.

La era planetaria necesita situarlo todo en el contexto y en la complejidad planetaria.
M. Mauss decía: hay que recomponer el todo para reconocer las partes.
Pascal: consideró imposible conocer las partes sin conocer el todo, como tampoco conocer el todo sin conocer las partes.
El todo esta en cada parte. La sociedad esta en cada individuo (en su lenguaje y en sus normas).
Las unidades complejas son multidimensionales. El ser humano es a la vez: psíquico, biológico, social, afectivo y racional.
Hoy son invisibles: el contexto, lo global, lo multidimensional, lo complejo.
La educación ha de hacer evidente el contexto.
Sin contexto nada tiene sentido.
La evolución cognitiva se dirige a la contextualización de los conocimientos.
Complejo quiere decir tejido junto.
La educación debe de promover una inteligencia general capaz de referirse a lo complejo, al contexto.
La compensación (de enunciados, etc.) es un proceso no modular que moviliza la inteligencia general. La inteligencia general es alimentada por la curiosidad.

2. Paideia hoy (23-07-06)

La entrevista Millás/Zapatero es un canto a la educación cívica. Sin consignas partidarias, sin el terror que produce el poder, sin reservas morales, sin miedos.

3. Octavio Paz en El País (21-07-06)

Tres citas de O. Paz.

1. Crítica y literatura:
"La crítica opera por negaciones y por asociaciones: define, aísla y, después, relaciona. Diré más: en nuestra época la crítica funda la literatura. En tanto que esta última se constituye como crítica de la palabra y del mundo, como una pregunta sobre sí misma, la crítica concibe la literatura como un mundo de palabras, como un universo verbal. La creación es crítica y la crítica, creación. Así, a nuestra literatura le falta rigor crítico y a nuestra crítica imaginación".

2. Identidad:
"¿Hay un lenguaje literario hispanoamericano distinto al de los españoles? Lo dudo. Por encima de las fronteras y del océano se comunican los estilos, las tendencias y las

personalidades. Hay familias de escritores pero esas familias no están unidas ni por la sangre ni por la geografía sino por los gustos, las preferencias, las obsesiones".
"A mí se me ocurrió la idea de la antología. Con ella quería mostrar la unidad y la continuidad de la poesía de nuestra lengua. Era un acto de fe. Creía (y creo) que una tradición poética no se define por el concepto político de nacionalidad sino por la lengua y por las relaciones que se tejen entre los estilos y los creadores".

3. Neruda:
"Neruda escribe con los ojos entrecerrados, equidistante del sueño surrealista y la rabiosa vigilia expresionista. En esos poemas hay revelaciones, profecías, humor, sátira, sentido común, observaciones idiotas, sexualidad exasperada -a ratos genésica y otras sórdida-, hay realismo brutal y bruto, poesía exquisita hecha de espuma y sal, hay escoria y basuras, titubeos y vaguedades sentimentales, hay un inmenso oleaje verbal que arrastra todos esos elementos, los levanta, los deja caer, los muele y los extiende sobre la página: playa cubierta de cetáceos gigantes. Y también: llano sembrado de piedras enormes sobre las que han escrito sus escrituras terribles e irrisorias los siglos de la geología y los segundos del instante".

4. Des-envolturas (21-07-06)

La experiencia espacial no es fundamental, es ocasional y perentoria. La imaginación tampoco es funcional, es más bien enactiva, conpensadora.
Porque la experiencia espacial-imaginal está hecha de la vivencia del movimiento que se transforma en envoltura reversible, en rastro de la agitación encadenada que se desarrolla inconscientemente cuando se interviene en el mundo para sobrevivir.
La experiencia espacial es como la piel abandonada de los reptiles.
Envoltura vacía que antes contuvo la palpitación de un cuerpo, en este caso, sin extremidades.
La escultura hace oquedades invertidas, transfiguradas en objetos sin interior (porque el interior es un exterior revertido, inalcanzable).
La arquitectura hace oquedades directas, aunque también fabrica oquedades invertidas.
También son des-envolturas los caprichos, las lacerías, los gestos libres, las "brutalidades" (de art brut) porque son "trazas" radicales que asumen la inversión de ser vistas como energías que guiaron la acción.

5. Improvisación (21-07-06)

Habla Sonny Rollins (saxo) en El País (08-07-06).

La respuesta de Rollins incide directamente en el "propósito experimental" de Oteiza, que es el modo de actuar del creador que se refugia en el hacer. La respuesta vale para el dibujar, el proyectar, el escribir, etc.

"P. Escuchándole tocar en directo, se tiene la certeza de que existe un hilo argumental sólido en sus improvisaciones.

R. No es algo de lo que pueda hablar demasiado porque, mientras improviso, las cosas pasan demasiado deprisa y no tengo tiempo de pensar. Improvisar es como vivir un trance espiritual, no es algo que se pueda analizar mediante la razón. La esencia de la improvisación es permitir que la música surja por sí misma. Es un ir siempre adelante: no puedo quedarme tocando cosas que ya sé. El mayor obstáculo con el que me encuentro ahora para desarrollar mis ideas es la edad. No puedo practicar diez horas al día como hacía cuando era joven. Ahora tengo dificultades incluso para soplar a través del instrumento."

6. Inmadurez (1) (21-07-06)

Navego hacia la inmadurez.
Instalado en el paisaje de mi infancia.
Sin memoria sufriente ni circunstancial. En medio de un tiempo congelado y por recuperar.
Creo que no maduro ya. Al contrario, pierdo madurez mientras me siento potencialmente prometedor.
Ardo en pasión creadora. Sé que puedo activar con facilidad la maquina de construir intensas evocaciones, de inventar grandes recuerdos.
Vivimos en una burbuja, en una sociedad extraña y amarga, una vida palpitante de pasión pero sin futuro.
Y Ana se va buscando la sinceridad descarnada de vivir sin más, al margen de la humillación de aceptar de antemano la corrupción capitalista. Se va sin decir nada. Abandonando la piña que formamos en el amor, intensificada ante la inminencia de la muerte.

7. Escribir, Leer. A. Lobo Antunes (24-07-06)
Texto integral (El País, Babelia, 22-07-06)

"Pensándolo bien, no soy un escritor, porque lo que hago no es escribir, es oír más intensamente. Me siento y espero hasta que las voces comiencen. Andan a mi alrededor, más fuertes, más tenues, más distantes, más próximas, hablando sin sonido y no obstante diciendo, diciendo.

El problema es elegir cuál de ellas es la verdadera, porque todas las demás mienten. A veces lleva semanas, lleva meses entenderla. Casi nunca se trata de la más nítida. Casi nunca, no: nunca se trata de la más nítida, ni de la más seductora, ni de la más inteligente. En general se apaga, recomienza, vuelve a apagarse, se distrae de mí y yo de ella, intento encontrarla entre las restantes, no lo consigo, lo consigo, no lo consigo, recomienzo, la descubro a lo lejos, creo descubrir

-Es ésta

me desilusiono

-No es ésta

pues lo que cuenta no tiene sentido y no obstante existe algo en el sinsentido que me persigue, la atraigo hacia mí o me empujo hacia ella, no la atraigo hacia mí, me empujo hacia ella, comienzo a probarla despacito, una palabra dispersa, una segunda palabra al azar, una frase entera, las voces que quedan se empeñan en desviarme

-¿Qué interés hay en eso?

-¿A qué te lleva ese discurso?

-Estás equivocado

me entregan personajes, episodios, historias y yo no quiero saber nada de personajes, episodios,

historias, eso es para quien hace novelas y yo me cago en las novelas, quiero un hilo que me conduzca al centro de la vida y traer a la superficie todo lo que existe ahí dentro, quiero el corazón del mundo, no quiero entretener a los que las compran, no quiero divertirlos, no quiero divertirme, quiero lo que reside en el interior de lo interior, donde están las personas y nosotros con ellas, transformar en letras lo que no tiene letra alguna, quiero seguir un pasito leve en un corredor que no sé dónde queda, no exactamente un pasito, el eco de un pasito que ha de volverse pasito si continúo con él, que ha de ganar carne y ojos y llevarme consigo, quiero respirar con él, quiero que nos quedemos juntos, quiero que el pasito sea mi pasito y el corredor mi corredor, que la carne y los ojos se conviertan en mi carne y en mis ojos, quiero ese libro que aún no ha comenzado, pero que a fuerza de obstinación y orgullo y paciencia se volverá mío, sin escribirlos, claro, ya no caigo en esa trampa, dejándolo salir como el agua que se derrama y encuentra su curso en las junturas de las tablas del suelo y no es mi libro, dado que no me pertenece ningún libro con mi nombre, los libros deberían llevar el nombre del lector, no del autor, en la cubierta, es el lector quien le da sentido a medida que lee, es al lector a quien le pertenece la voz, y no sólo la voz, la carne y los ojos y el corredor y el paso, y el lector está solo y es inmenso, el lector contiene en sí el mundo entero desde el principio del mundo, y su pasado y su presente y su futuro, y se escucha a sí mismo y siente el peso de cada víscera, de cada célula, de cada íntimo rumor, el lector no para de crecer y ya no necesita ni el libro ni a mí, y al acabar el libro comienza, y al guardar el libro en el estante el libro continúa y el lector continúa con él, cada célula se divide en millares de células y el lector es muchos, y el lector deja de leer porque no está leyendo, aunque piense que está leyendo no está leyendo nada en absoluto, tiene todas las edades al mismo tiempo y todos los tiempos de su vida aunque el libro esté cerrado en algún rincón de la casa y el lector no lo necesite para continuar con él y ahora me vienen a la cabeza las semillitas sin peso que en el verano de cuando éramos pequeños entraban volando por la ventana, volvían a salir, desaparecían y, aun desaparecidas, seguían con nosotros llevando de la mano recuerdos y esperanzas y alguien que cantaba

(¿qué mujer?)
junto al lavadero una melodía
(a veces ni una melodía siquiera: dos o tres notas solamente)
que son las únicas que oiremos cuando caiga la noche y las sombras que nos rodean piensen
(más que pensar: tengan la certidumbre, ellas y el médico y el señor de los ataúdes)
de que no oímos nada."
(Traducción de Mario Merlino)

8. José Luis Escribá Garza (31-01-06)

Querido amigo:
En el mail que me envías dices que el punto más importante de tu trabajo "resulta ser la comparación de la literatura con la arquitectura" para "saber si podemos los arquitectos valernos de nuestras lecturas para ser más creativos". Añades que, además, la lectura de Proust nos traerá algunos recuerdos de nuestra infancia...
Ante esta puntualización no sé que decir porque no creo que sea pertinente ni "creativo" saber si podemos valernos de las lecturas para ser más creativos.

*

En primer lugar te diré que, según Varela, Maturana, Castoriadis y otros, la creatividad se identifica con la "autopoiesis", que es la capacidad de los organismos vivos para responder dinámicamente sin pautas preestablecidas a estímulos externos (peligrosos o atractivos). Desde el punto de vista de estos científicos (son biólogos y sociólogos del conocimiento) ser creativo es ser natural, es estar vivo, es no preocuparse por ser "creativo". Desde los poetas (por ejemplo, Valéry en sus Cahiers) ser creativo es dejarse asombrar por lo arbitrario que siempre aparece en cualquier acción.
Para Steiner (Gramáticas de la creación) lo creativo es lo que se escapa incluso a su significatividad novedosa, lo que está más allá de cualquier propósito.
No se como enfocarás el tema de la "creatividad" pero hoy nadie con cierto compromiso intelectual lo ve como una "intensificación productiva" al haber descubierto su naturaleza básica espontánea enraizada en la dinámica inextinguible de la acción.

*

También hablas de leer, de lectura, sin aludir a lo más indiscutible del respeto hacia ella que consiste en que constituye el acto de actualización de la obra escrita que la hace aparecer en la intersección del mundo del texto con el mundo del lector. La lectura, según todos los autores que la han tratado, es un acto conmocionante, un acto de entrega excitada a una aventura insólita en la que se articula el texto con el sentido que va apareciendo en el horizonte de experiencia del lector en el leer.
Un libro es ya una arquitectura, un mundo que se habita al leerlo, involucrando al lector y a su propia experiencia de sí, como usuarios y coautores de la espacialidad en que consiste.
Para perfilar más esta visión te envío dos resúmenes de obras que tratan el leer. El primero es de Proust y el otro es de Ricoeur. Te recomiendo que busques y leas el libro de Gadamer, "Arte y verdad de la palabra" (Ed. Paidós, México).
Recibe un abrazo.

9. Metáforas (24-07-06)
Pascal Quignard. Retórica especulativa (El cuenco de plata, 2006).

Tradición letrada antifilosófica. Nace el 139 d.C. Su teórico fué Frontón.
El filósofo puede ser un impostor. El aficionado no. Lo literario es cada palabra. La investigación del aficionado es la imagen.
Arte de las imágenes (de las metáforas).
El arte de las imágenes es comparable con el sueño.
Todo desemboca en la noche. Algunos fantasmas forman ligaduras que enlazan simulacros (Schemata, esquemas) que reaccionan entre si.
Los cuerpos de la naturaleza son también esquemas, imágenes.
Imagen, metáfora, esquema, simulacro.
Ligar se dice legein. Logos es ligazón. Analizar es des-atar. Religio es ligadura mágica (re-leer).
Poesía son palabras ligadas.
Oratio es la lengua literaria.
Filosofía – chasquidos de lengua sin imágenes (metáforas).
El orador muestra, el filósofo demuestra.
Escritor es el que elige su lenguaje. Trabaja en lo que le libera.
Las imágenes no dejan de surgir en el decir (y escribir) mientras el sermón de los filósofos lucha por descartarlas (es como si al nadar imitaras a la rana y no al delfín).
La totalidad del lenguaje es el instrumento que excava (stilus, pinna) y es anterior a la metafísica.
Frontón, Athenodotus, Musonios.
Marco Aurelio: "Excerpta". "Las resquebrajadas del pan son como las fauces abiertas de las fieras". La obra de Marco Aurelio es una recopilación de imágenes.
Es un literato alguien que toma literalmente la letra.
La literatura es una violencia del lenguaje vivo.
El lenguaje es investigación.
Los haceres convertidos en tumba son las artes.
El lenguaje es la única sociedad del hombre.
Logos es ligazón del lenguaje.
El vestigio es la huella, es el sentido, la impresión, es la fe que el hablante otorga a la significación en la urgencia de su uso.
Canto-aoidé, voz – audé, lenguaje – phoné.
La voz es un sonido cargado de significado.

La voz humana es un soplo (Psyché).
Todo el logos es metáfora, transporta pathos. Todo el logos es la superposición de tres metáforas: la que transporta el significado (lema) en el significante (psophos), la que hace que los sonidos emitidos por la voz (phoné) se transporten como símbolos en las pasiones del alma (pathos) y, por ultimo, la que transporta hacia una cosa, una palabra que designa otra.
El lenguaje es el hechicero del pensamiento.
Mediante la metáfora (transporte) el ser sale de sí y se transporta al ente, sin que lo llegue a convertir en su mirada.
El lenguaje pasa.
Heraclito: el logos del éxtasis no dice ni oculta sino que hace señas.
En Roma, imagen se liga a pintura al fresco, que se liga con el culto a los muertos. Imago son las cabezas de los muertos (de arcilla o de cera) colocadas en un armario (estantería) en el atrio.
Los hombres confrontan las visiones con los verba (palabras). Heraclito: las almas huelen lo invisible.
Hades quiere decir lo que no tiene vista. Lugar donde lo visible se apaga.
Frontón le dice a Marcus: ve a la fuente de la filosofía y no a la filosofía.
En las imágenes está la potencia del decir.
El poder es lenguaje. Ser amo de algo es ser amo de su lenguaje.
Poseer todas las palabras, todos los esquemas, todos los simulacros, todas las imágenes,...
Las palabras son los soldados de tu guerra.
Primero los hechos, luego el relato.
Los hechos son "gestos".
La mano que toma es gesto. Dios, el mundo, el imperio, son gestos (palabras que designan relatos).
El logos griego, antes de ser de los filósofos fue de gestos.
No puedes dejarte arrebatar lo que te anima por voces secundarias y sin fuerza.
Excerpta – extracción de imágenes – extractos, iconos (cosas para mí mismo).

*

La especie humana no sufrió mutaciones; fué la conversión en predadora de una especie que figuraba en el rango de las presas, a la que fascinaba observar la ferocidad.
La horda es un mito humano.
Eran primates que vivían en grupos (como los simios) relegando a la periferia a los machos jóvenes.
Moscovici habla de "cinegetizacion" de algunos primates (esto es la hominización).
La caza que devasta la recolección (logos) transformó a un herbívoro en mamífero necrófago de los restos de los grandes carnívoros a los que acechaba junto a las rapaces y a los lobos.
Luego los necrófagos se hacen carnívoros. Primera metáfora.
Destrozar la carne de un carnívoro y distribuirla se llama sacrificar. Al seguir a sus fieras hasta donde vivían se instalaron en cuevas y pozos donde los animales que rastreaban habían hecho su madriguera.
La caza se convierte en un modo de vida excluyente: el animal es el modelo, la imagen, el competidor, el alimento, el dios, el vestido...
El tema de los sueños, el mundo como trayecto.
Fue un largo aprendizaje de la muerte.

*

Texto de Marcus.
Recolección de imágenes (logos de los iconos).
Athenodotus. Imágenes de las cosas (iconos) que la metáfora transporta a otras imágenes soportadas por otros objetos (es como pasar una carga de un hombro a otro con alivio).
Las imágenes del lenguaje tienden redes a la emoción y al temor y domestican el mal pathos.
La metáfora alivia: es una revelación.
Frontón dice: Cicerón carece de palabras inesperadas. Inesperado es lo que sorprende, lo que llega como el rostro de un ancestro.

*

El comienzo de lo humano fue la fascinación por las fieras (incluidas las sirenas de Homero). Los hombres se expandieron porque las fieras se desplazaron. Los cazadores inventaron el arco y el perro en el año –9.000. El –6.000 se inventó la cerámica.
El mundo es un vertedero.
La belleza sin logos es una propiedad de la estación (hora).
Marco Aurelio – Meditaciones.
- Lo que se muere no caé fuera del mundo.
- La totalidad es un torrente tempestuoso (metabolé).
- Todos colaboramos en la realización de una obra única.
- El mar es el rebaño de los arroyos (imágenes).

*

La filosofía es una cataplasma.
Ama aquello a lo que vuelves.
Se busca la fermentación de la metáfora.
Imagina. Prosigue tu trabajo de imágenes. Mezcla las identidades. Juzga al representante de los vivos con las identidades de los muertos. ¿En dónde están los muertos? En ninguna y en cualquier parte.
Frontón (sobre lo sublime).
No hay límites para physis convertida en voz.
Lo sublime no conduce al oyente a la persuasión (pistis) sino a la exaltación (ektasis). El gran poeta busca la palabra extática.
El lenguaje, en su cima, hace oscilar el asombro y el éxtasis y procura al pensamiento la sensación de la luz.
El arte techné es logrado cuando parece ser naturaleza (physis) y la naturaleza alcanza su meta cuando oculta el arte sin que nos demos cuenta de ello.
El literato escribe fuera del presente de su habla. Escribe al pasado y al futuro (a la vez).
Longino. Un logos es un nexo, una ligadura.
Hypsos – arriba, alta mar, sublime.
Lo sublime es el pene erecto, lo que sobresale.
Lo que siempre admiramos es lo inesperado.
La literatura es una excepción. Pathos trabajado.
Gran arte – violencia del pensamiento, del lenguaje y de la imaginación.

*

Wang Changling.
La novela es un dragón. Es preciso que al lector le sea posible apoderarse de lo que lee. La narración perdería su imprevisibilidad si se sometiera a la racionalización de un punto de vista.
La primera persona no es más que un sexo masculino en reposo y que se encoge. El sexo erecto es el dios y su poseedor, en ese momento, no es él mismo.
El sexo decaído no puede conmover.
El deseo sólo puede desear entrar en erección.

El punto de vista, la perspectiva, es vincular todo lo experimentable en una coherencia que explica la unidad del que asiste a esa experiencia.
La invención del hombre fue la predación de los grandes carnívoros. La caza (el acecho y dar la muerte).
Los cazadores, con el arco, inventaron el sonido de la muerte en la cuerda única (la música).
El arte solo conoce las cumbres.
La vida humana se apoya en el lenguaje.
Las imágenes del lenguaje son como un océano, como un ritmo...
Estilo vertical.
Cuando escribo... soy una línea recta (Longino).
La retórica es atea.
El logos no revela, hace señas.

10. Metáfora (25-07-06)

Hay una autentica polémica acerca de si el lenguaje metafórico es filosófico o no.
Platón, sin teorizar sobre la metáfora, utiliza expresiones metafóricas y figuradas. Habla de imaginar (eidos), de comparar.
Metaforizar (metaferein) en Platón quiere decir traducir, transportar. P. Louis dice que en Platón la metáfora es la coronación del mito. La metáfora estaría entre la comparación (imagen) y el mito (exaltación de la exposición figurada).
Hegel: la metáfora consiste en dar a una cosa un nombre que corresponda a otra, produciéndose una transferencia del género a la especie, o de la especie a la especie según analogías.

La metáfora no explica sino que describe.
Aristóteles vio en la metáfora el genio del lenguaje poético. En el lenguaje científico la metáfora se suprime. No hay que usar metáforas ni en la discusión dialéctica ni en la definición.
Los escolásticos eludieron la metáfora.
Chenu enumera las metáforas básicas de S. Tomás.
Los modernos son indiferentes a las metáforas (Hobbes, Hume, Bacon).
Schopenhauer y Nietzsche usaron la metáfora.
Los positivistas rechazan las metáforas.
Bergson vincula metáforas e intuición.
Intuición como acto de penetración en la fluencia de lo real y de la inteligencia como facultad mecanizadora y espaciadora.
La intuición usa lenguajes metafóricos después de haber forzado la inteligencia.
Las comparaciones y las metáforas sugieren lo que la inteligencia no consigue expresar.

La metáfora-figura-esquema es un producto desencadenante de la actualidad arquitectural. Quizás las "ideas" que se persiguen en el proyectar sean metáforas-imágenes-relatos-esquemas imprecisos pero "iluminadores".

La metáfora es el fundamento de la clasificación de "imágenes" porque las imágenes son elocuentes cuando transportan a narraciones (o palabras) y figuras usuales. Takete, pic. Box, macuma, blob, burb...
Hay que hacer un cuadro metafórico indicativo de imágenes abstractas.

La metáfora debe de sugerir y no describir o representar.
Urban. Lenguaje metafórico es lenguaje figurado que dice algo acerca de la realidad (de la experiencia).
El lenguaje es metafórico y simbólico.
Mauthner. El progreso de la filosofía coincide con la lenta disolución de lo metafórico. La metáfora es el comienzo del lenguaje.
Foss. La metáfora alcanza regiones distintas de las alcanzadas por la imagen y el sentido.
La imagen sacrifica la inteligibilidad: el símbolo, la universalidad.
Metáfora es proceso de tensión y energía.
Black. El estudio de la metáfora pertenece a la semántica y la pragmática.
Metáfora como institución y como comparación.
Wheelrigth. La metáfora es lo abierto del lenguaje (lo vivo).
Pepper. Habla de metáforas radicales, fundantes de cualquier doctrina filosófica.
Sintagma y paradigma.
El sintagma surge de continuidades (¿metonimia?).
El paradigma surge de similaridades (metáfora).
Lévi-Strauss.
Metáforas – sistema que organiza los hechos como posiciones sociales.
Los pájaros son humanos metafóricos.
Los perros son humanos metonímicos.
(Ver)

11. Generación sin relato (27-07-06)

Millas – El viaje de Zapatero (E.P. 22/07/06)

J. Andrés Torres Mora: "Nosotros somos una generación sin relato. Nuestra generación no hace relato, no escribimos, no hay cosas nuestras. No estuvimos detenidos no conocimos Mayo del 68... No pudimos irnos de casa... No éramos ciudadanos. Nuestra lengua materna es la democracia... No necesitamos los medios. Nuestra fuerza es creer en lo que decimos. Nos conectamos con los ciudadanos, no con la prensa".
Los medios están en manos de una generación con un relato heroico.
La generación de Felipe era pragmática (buscaba la experiencia del poder) y antipolítica (separaban el pensamiento de la acción, unos piensan y otros actúan).
Cuando unos piensan y otros actúan se expulsa al pensamiento democrático con la coartada de que hay una verdad política preexistente al debate.
Somos una generación política activa, pedagógica y práctica...

*

El relato da esencia, sustancia, pero aleja de la existencia, que se apoya en el pathos ciudadano, en el sentido común de los que esperan la justicia.
El relato permite autoafirmarse, verse como sujeto. Pero sujeta, rigidiza, produce "vértigo de quietud".

12. Desgarro (29-07-06)

Hegel. "El espíritu extrañado de sí mismo". En: Fenomenología del espíritu.

"Por cuanto que el puro yo mismo se intuye a sí mismo fuera de sí y desgarrado, en este desgarramiento se ha desintegrado y se ha ido a pique todo lo que tiene de continuidad y universalidad, lo que se llama ley, bueno y justo; se ha disuelto todo lo igual, pues lo que se halla presente es la más pura desigualdad, la absoluta inesencialidad de lo absolutamente esencial, el ser fuera de sí del ser para sí; el puro yo mismo se halla absolutamente desintegrado. [...] Así pues, como la relación de esta conciencia se halla vinculada con este absoluto desgarramiento, desaparece en su espíritu la diferencia de ser determinada como conciencia noble frente a la conciencia vil, y ambas son la misma conciencia.
[...] Esta autoconciencia, a la que corresponde la sublevación que rechaza su abyección, es de un modo inmediato la absoluta igualdad consigo misma en el absoluto desgarramiento, la pura mediación de la pura autoconciencia consigo misma. En la igualdad del juicio estas determinaciones debieran ser: la conciencia noble es vil y abyecta, lo mismo que la abyección se trueca en la nobleza de la libertad más cultivada de la autoconciencia. Todo es asimismo, considerado formalmente, al exterior, lo inverso de lo que es para sí; y, a su vez, lo que para sí, no lo es en verdad, sino algo distinto de lo que quiere ser, el ser para sí es más bien la pérdida de sí mismo y el extrañamiento de sí más bien la auto conservación. Lo que se da es, pues, que todos los momentos ejercen una justicia universal el uno con respecto al otro, y viceversa, que cada uno de ellos en sí mismo se extraña así como se forma en su contrario y lo invierte de este modo.
[...] El espíritu es esta absoluta y universal inversión y extrañamiento de la realidad y del pensamiento; la pura cultura. Lo que se experimenta en este mundo es que no tienen verdad ni las esencias reales del poder y de la riqueza, ni sus conceptos determinados, lo bueno y lo malo, o la conciencia del bien y el mal, la conciencia noble y la conciencia vil; si no que todos esos momentos se invierten más bien el uno en el otro y cada uno es lo contrario de sí mismo. Los pensamientos de estas esencias, de lo bueno y lo malo, se invierten asimismo en este movimiento; lo determinado como bueno es malo; lo determinado como malo es bueno. Juzgada la conciencia de cada uno de estos momentos como la

conciencia noble y la conciencia vil, resulta que cada uno de ellos es más bien, en verdad. Lo inverso de lo idéntico, en el que una y la misma personalidad es tanto sujeto como predicado. Pero este juicio idéntico es, al mismo tiempo, el juicio infinito; pues esta personalidad es absolutamente desdoblada y sujeto predicado son, sencillamente, entes-indiferentes que nada tienen que ver uno con otro y sin unidad necesaria, hasta el punto de que cada uno es la potencia de una personalidad propia. El ser para sí tiene por objeto su ser para sí, sencillamente como un otro y al mismo tiempo de un modo igualmente inmediato como sí mismo (sí como otro), pero no como si éste tuviese otro contenido, sino que el contenido es el mismo sí mismo en la forma de absoluta contraposición y de un ser allí propio totalmente indiferente. Se halla, pues, presente aquí el espíritu de este mundo real de la cultura, autoconsciente en su verdad y de su concepto."

Hegel. Estética

"En contra de la época —prosigue Hegel— en que el artista, por nacionalidad y época, y en su substancia, está colocado en el interior de una determinada concepción general del mundo con su contenido y sus formas de representación, encontramos una posición absolutamente opuesta que, en su pleno desarrollo, se ha vuelto importante solamente hoy en día.
En nuestros días el desarrollo de la reflexión y de la crítica en casi todos los pueblos y, en Alemania, también la libertad de pensamiento, se han adueñado de los artistas y, una vez cumplidos también los necesarios estadios particulares de la forma de arte romántico, los han convertido en, por así decir, una tabula rasa tanto en lo que respecta a la materia como a la forma de su producción. El estar atados a un contenido concreto y a un modo de representación adecuado exclusivamente a esta materia, constituye para los artistas de hoy algo pasado, de manera que el arte se ha convertido en un instrumento libre que el artista puede manejar uniformemente en función de la medida de su habilidad subjetiva con respecto a cualquier contenido, sea de la clase que sea. Por ello, el artista está por encima de las determinadas formas y configuraciones consagradas, moviéndose libre por sí mismo, independientemente del contenido y de las concepciones en que lo sagrado y lo eterno estaban antes delante de la conciencia. Ningún contenido, ninguna forma es más inmediatamente idéntica a la intimidad, a la naturaleza, a la inconsciente esencia substancial del artista; cualquier materia puede resultarle indiferente, con tal de que no contradiga la ley formal de ser, en general, bella y capaz de ser atraída artísticamente. Hoy no hay ninguna materia que esté en sí misma y por sí misma por encima de esta relatividad y, aun cuando lo estuviese, al menos no hay ninguna necesidad absoluta por la que tenga que ser el arte el que la represente."

13. Desde dentro (29-07-06)
A partir del Hombre sin contenido de Agamben.

Desde fuera esta el gusto, la abyeción, la disimulación...Lo correcto... el ingenio. La norma.
Desde dentro aparece la pasión, el mal gusto buscado, la honestidad, la perversión (ver Hegel).
Desde dentro se persigue la extrañeza, la negación, lo imprevisible, lo inefable...
Desde dentro aparece la nada (ningún algo merece la pena). La unidad del artista con su materia (su resistencia y sus movimientos). La extrañeza del artista con su obra (que le hace a él ser artista). El artista se ausenta porque actúa sin contenido.

14. Paisajes en el tiempo y lugares habitados por la imaginación. Comentario (1) (01-08-06)

Una tesis doctoral se supone que es un discurso que trata de ubicar alguna objetividad, en nuestro caso, un libro en un contexto académico, que es como decir en un ámbito de lectores con lecturas comunes. Es escribir a partir de haber leído.
Es difícil dirigir una tesis, que vendría a ser como encauzar el decir de otro. Lo normal es que el tesinando "discurra" y que el director "acompañe", entre otras cosas porque el acervo de lecturas y preocupaciones de ambos nunca acabará de coincidir.

*

El trabajo que comento es meritorio, arduo, a la búsqueda de una lectura pretérita, ya perdida. Y es un trabajo pasional, genérico, obediente, que acepta sin matiz ni discusión que lo arquitectónico es lo que estructura, envuelve y desarrolla cualquier narración y, en especial, lo que Proust acomete en su enorme obra.
Si el doctorando hubiera dudado en esta identificación entre arquitectura y libro, hubiéramos asistido a una reelaboración de lo arquitectónico frente a lo literario. Pero como no duda, opta por abandonar los matices de la lectura-escritura arquitectural para entregarse solo al placer de la lectura de la obra de Proust, en la confianza de que su forma de seleccionar párrafos sea una manera de discurrir (implícitamente, claro) sobre arquitectura.
El ejercicio es parecido al que hace Baricco en su "Homero, Ilíada" pero nuestro tesinando no es Baricco y todavía no es capaz de señalar en esta "lectura selectiva" una intencionalidad académica y social, a no ser que haya pensado que con la lectura de estos "paisajes y lugares" se pueda sensibilizar hacia la arquitectura a los estudiantes. Esto no lo dice.

*

El trabajo es un ejercicio de lectura adornado de complementos innecesarios que, más que tratar de vincular arquitectura y literatura, intentan una profunda apología del genio Proust, en medio de la construcción de un "manual de literatura francesa de principio del siglo XX" totalmente ajeno al contexto donde la tesis tiene que producir su efecto "doctorador".
Cuando el autor acomete esta parte historiográfica (preparatoria y muy importante para él), agotadora, entra en un terreno personal, enjuciativo, moralista, melancólico, superficial, decadente, innecesario para una tesis, aunque imprescindible para alguien que intenta mostrarse a los demás como un ser sensible que admira al autor al que relee y que intenta, como él, viviendo una vida semejante, recuperar las creencias y los delirios perdidos enseñando historia en una Facultad de Arquitectura.

15. Paisajes en el tiempo y lugares habitados por la imaginación. Comentario (2) (01-08-06)

Vamos a ir por puntos.

1. El gran aporte del trabajo es la relectura selectiva acometida.
Hay que ver lo que hace Baricco en "Homero, Ilíada".

2. La selección de lecturas se queda huérfana de "tesis" si no se dice cual es la conexión-coincidencia-complementariedad-disidencia, entre arquitectura y literatura.

3. La introducción tiene grandes errores como, por ejemplo, la consideración del lenguaje como algo ajeno y no matricial con la lógica científica (todo es lenguaje). Yo lo quitaría.

4. Los capítulos de "historia social de la literatura" son legítimos pero intempestivos. Yo los quitaría del corpus de la tesis para formar un gran apéndice preparatorio.

Yo reduciría la tesis a lo siguiente:
A Tesis propiamente dicha:

1. Introducción
2. Paisajes
3. Sinfonía
4. Capitulo por escribir en el que se explique por qué se han escogido las partes seleccionadas, escuchando alguna llamada desde la experiencia del contemplar o el hacer arquitectura.

*

Baricco ("Homero, Ilíada", Ed. Anagrama). En este trabajo hace algo parecido a lo acometido en la tesis, reduciendo la Iliada. En el texto explica como hace su selección y qué espera de ella.

*

B Apéndices

1. Presentación
2. Preludio
   I
   II Antecedentes
   III
3. Tomo 2º entero (Historia Social de la literatura francesa del siglo XIX y XX).

*

Creo que también deberías de leer:
Agamben, Giorgio, El *hombre sin contenido*, Ed. Áltera, Barcelona, 2005 (1970).

16. Lo arbitrario (01-08-06)
El arte se expone (01-08-06)

Lo esencial del arte es que no es ni dominante, ni importante...
No ser dominante es ser libre.
Existir es la condición ontológica del hombre. Estar entre las cosas y conducirse.

*

La arbitrariedad de la poesía es el regate (escarceo) del "tatuaje" (Sloterdijt) cuando la palabra presentada no comparece en el escribir (o en el decir).
Se siente el molde de lo decible pero la palabra no aparece, se resiste. Pero otras palabras acuden. La arbitrariedad es lo inesperado en la batalla intencional de llenar con palabras una situación vacía de presencias aunque colmada de intensidad.
Sin pasión intencional no hay arbitrariedad.

17. Sinlugaridad (01-08-06)

Un edificio cualquiera que no identifica, ni relaciona, ni tiene historias, es un no lugar.
Un lugar sin relato es un no lugar.
Así es la ciudad difusa...
Lugar de transito en estancias prolongadas.
¿Heterotopía?

18. Mis dibujos (19-08-06)

Estar viviendo es saber que algo pasa sin saber como. Es constatar que el cuerpo que nos recubre deja rastros.
Dibujos, escritos, huellas de una actividad que pasa, que se produce en consecuencia a reacciones desconocidas dejando atrás una riada de figuras indecibles, de formas insistentes que se escapan a cualquier control.
Mis dibujos fluyen sin planificación, sin destino, sin fondo. Son el producto de caricias hechas al vacío del subsistir.
Dibujos y más dibujos que eluden palabras, que evitan la densidad de los recuerdos, que distraen de la urgencia de llegar a la muerte.

19. Alma (25-08-06)

Con la luz, el alma
se hace
geometría.
Al atardecer,
la geometría
fermenta,
destila
tiniebla.

20. Anotaciones (25-08-06)

El yo es la contrapartida de las responsabilidades, y una evidencia de la narratividad.
El yo es foco constitutivo del discurso.

*

Lo que el artista burgués pierde al hacer arte es su rol social y su mismidad, su insignificancia de miembro marginal de una clase y su certidumbre de control sobre lo que aventura para justificar su existencia superflua.

*

El tiempo recobrado de Proust es el tiempo relatado, el tiempo que el relato espacializa y el tiempo que se experimenta como tiempo del relatar.

*

La metáfora es empleada como distancia (mide distancias) temporal y como ensayo de asombro y ajuste en el universo esencialmente provisional de los recuerdos.
¿Y la arquitectura?
Es la metaforicidad como invento de un pasado recordable como conjunto.
Arquitectónica es la organización de la narración que se elabora, encadenando episodios en el escribir.
Arquitectural es la situación que permite la narración, porque no hay recuerdos sin escenarios.
Entre lo arquitectónico y lo arquitectural se produce el transcurrir de la escritura.

*

Arte es lo que nunca sale del todo bien y hay que volverlo a acometer.

21. Cirugía (25-08-06)

Se había retocado la cara en una clínica de moda. Sin advertirlo, la operación había borrado de su rostro las huellas de las miradas que se detuvieron en él moldeándolo poco a poco.
No se había dado cuenta de que su rostro no era de ella (siempre había estado detrás de él) sino de aquellos que hasta entonces se habían reconocido en sus pormenores.

22. Futuro (25-08-06)

Quizás antes el futuro era como un estado de potencia tranquilizador, y garantizado, al que todos se podían abandonar melancólicamente. El futuro era un lugar inevitable, pero razonable orientado al confortable todo.
Hoy, el futuro es la ejecución de una sentencia primigenia que obliga a considerarlo restringido, como por-venir que hay que proyectar (pre-vención).

23. Insignificación (25-08-06)

La entrada de la edificación (todo lo edificado) en el mercado único fuerza a que todos los productos se igualen. En particular, la dificultad de acceso a la vivienda obliga a que su cualidad se considere equiparable, análoga en todas las viviendas, entre otras cosas para

que la democraticidad parezca instalada en el medio. Mucha edificación, toda diferente pero, en el fondo, toda igualmente valida (o invalida). Así, los distintos rangos sociales se nivelan en el consumo de un producto básico en la economía.
La arquitectura "qualia" desaparece porque la sociedad, para sentirse igualitaria tiene que rasar la cualidad de sus habitáculos, tiene que deshacer las diferencias emotivas y de destino haciendo invisible la arquitectura que se acaba reduciendo al edificio (generalizado) y a su costo en el mercado.

*

La diferenciación cualitativa de los edificios (¿de las arquitecturas?) causaría alarma social (en el capitalismo del mercado único). Si un mediocre viviera en una casa de mejor arquitectura que un rico emprendedor (sobre todo si es promotor), causaría alarma general.
Un edificio no es ni bueno ni malo, es mejor o peor según el barrio y su costo.
El mercado anula el valor arquitectónico, lo allana, lo hace invisible. Es el consumidor el que da valor a la obra artística.

24. Las Buenaventura (25-08-06)

—Fueron peculiares aquellos años en el colegio. Convivíamos chicos y chicas a pesar de que el franquismo prohibía la enseñanza mixta.

—Además éramos un grupo curioso. Vosotros los chicos erais retraídos.

—Sí. Yo me acuerdo de las Buenaventura. Dos hermanas...

—Qué dices... yo soy A. Buenaventura. Creí que me habías reconocido.

—... No. Yo...

—Hemos cambiado mucho en 40 años. Pero entonces, ¿quien creías que era yo?
La cara de Pedro era un poema. Quizás no lograba pegar el olvido idealizado de aquellas muchachas con la presencia ante la que se encontraba.
Algo no acertaba a encajar.
La conversación quedó en suspenso como si el lapsus se tragara la necesidad de hablar que había operado hasta ese momento...

25. Los arquitectos (25-08-06)

Un arquitecto es un miniaturista.
Un demiurgo que juega con mundos diminutos, con homúnculos imaginarios que se mueven entre sus trazos.
Esto es el realismo intelectual.

*

El atractivo de ser arquitecto está en que, al proyectar, se ensueñan mundos "a la mano" con obstáculos que van a "forzar" la vida de los personajes fantaseados.
Al proyectar, el arquitecto se siente por encima de los demás, se siente a salvo, como si sus conjeturas figuradas fueron inenjuiciables.

*

Los mundos de las artes son "extrañantes" y entre ellos los de la arquitectura son, además, duros e inevitables.

26. Torre de marfil (25-08-06)

La torre de marfil es ese espacio apaciguado en el que el autor hace su obra. Lugar aislado, apartado de la urgencia cotidiana. En el que es posible salir al encuentro del lenguaje y del otro uno mismo.
Sin torre de marfil no hay creación, no hay profesión.
Luego, la torre de marfil se estira más o menos en la relación con los demás.

27. Pensar (25-08-06)

Pensar es radicalizar lo cotidiano convencional. Retocarlo. Negarlo, caricaturizarlo, generalizarlo, etc.
Es jugar metafóricamente al extrañamiento mediante el lenguaje en tanto que "señalador" retardante.

28. Metáfora (25-08-06)

La metáfora es la medida de la dimensión de la extrañeza.

29. Arquitectos (29-08-06)

La cuestión de fondo de actuar como arquitecto es asumir la autoría/responsabilidad de su trabajo (proyecto con o sin dirección de obra) del que no controla nada.
Cadáver exquisito en el proyectar que se confirma como un añadido discontinuo y arbitrario de figuras "construibles" (en el proyectar en equipo, como en el proyectar personalizado) y cadáver exquisito en el edificar, que se resuelve en unidades de obra que se incluyen unas en otras como buenamente pueden ser encajadas en lo ya ejecutado.
El arquitecto (al menos en España) asume una responsabilidad muy por encima de sus efectivas competencias.

30. Dios (29-08-06)

Detrás de detrás.
En el interior que está dentro del interior.
Sumergido en lo profundo de un organismo corpóreo que me ha creado y me sostiene.
Mi cuerpo es mi Dios.

31. Persistir (29-08-06)

Persistir viviendo supone inventarse la razón ética (activa) de la supervivencia de la especie.
Vivir es anticipar una per-vivencia, y anticipar es ver el futuro como un pasado.
¿Cómo vivir sin futuro?
¿Cómo vivir de cara a la nada?
Retardando su encuentro.
Retardar el fin es incrustar la ilusión de algo a recuperar (¿el tiempo perdido?).
Retardar el fin es vivir.
La ilusión es la extrañeza del per-vivir.
Luchar a muerte es inundarse de vida, anegarse de existencia.

32. No compromiso (31-08-06)

¿Seria ético un derecho a la des-implicación, al desentendimiento? (¿A la inmunidad de Sloterdijk?).
Para asumir esta postura habia que entender la vida humana como un con-vivir moralizante, simplifiacante (ideologizador), encubridor, basado sólo en el mantenimiento de la especie y la supervivencia del común con-vivir (recuerdo social) que conduce a la locura del enfrentamiento a la nada.
Sospechando que la vida es un autoengaño consolador colectivo, se abre el dilema del fundamentalismo o la entrega a la nada (por todo).
Ser inmune es estar ya de sobra, al margen de cualquier encubrimiento.

33. Houellebecq. La posibilidad de una isla. (1) (02-09-06)
(Alfaguarra)

Cuando hablo en primera persona, miento.
Yo pertenezco a mi cuerpo
Temed a mi palabra.

*

La palabra no crea un mundo.
El hombre habla como ladra el perro.
Para expresar su ira o su temor.
El placer es silencioso
Igual que ser feliz.

*

El yo es la síntesis de nuestros fracasos.

*

Cuando desaparece la sexualidad, lo que aparece es el cuerpo del otro, con su presencia vagamente hostil.
La presencia misma de ese cuerpo que ya no podemos tocar se convierte poco a poco en algo incomodo.
La palabra destruye, separa.
Proust busca anotar sus impresiones en el transcurso de su óbito.
En busca del tiempo perdido es una dilación mientras el autor está muriendo.
Estar muriendo es un intensificador de las voces que guían el relato (fonotopo de la muerte).
"El suicidio se presentaba a las dos semanas en los humanos que habían perdido de forma irremediable la capacidad eréctil de su verga".
...en el único lugar del mundo en que me había sentido bien era acucurrado en el fondo de la vagina de una mujer.
Dios existe, yo lo he pisado.
La indiferencia hacia la muerte produce sensación de poder.
Lo único que no es Kitsch en absoluto es la nada
Arte de intervención – cartel que dice: "El silencio de Marcel Duchamp está sobrevalorado."
Yo soy Dios en mi sótano. He decidido crear un mundo pequeño, fácil, donde sólo hay felicidad.

Vivir es hacer mundos pequeños. Jugar a ser su ordenador (su juez). Hacer arte es, también, hacer miniaturas de mundos congelados (disecados) en los que no tiene porqué haber felicidad, sino sorpresa, asombro (arbitrariedad). Lo importante en el arte es verse desde fuera como autor. La promesa de bien-estar del arte está en el poder autoobservarse que el artista puede llegar a practicar.

La gente quiere imágenes nítidas. Feas pero nítidas.

Y la nitidez (precisión) tiene que ver con la representabilidad, con la perspectiva, con la visualidad llana.

Si agredes al mundo con suficiente violencia, él te acaba escupiendo su cochina pasta: pero nunca te devuelve la alegría.
¿Quien sigue pensando en el arte cuando es posible la felicidad? (El frenesí).
La poesía es lenguaje no contextual, anterior a la distinción objetos/propiedades. Se sitúa en un más acá primitivo al que ya no tenemos acceso porque es anterior a la constitución del objeto y de la lengua. Incapaz de transmitir informaciones precisas sino, y solamente, simples sensaciones corporales (emocionales) vinculadas al estado mágico del espíritu humano.

El amor vuelve débil y el más débil de los dos acaba oprimido, torturado y finalmente muerto a manos del otro que, por su parte, oprime, tortura y mata sin intención de hacer daño, sin sentir placer alguno por ello. Esto es lo que los hombres llaman amor.

La violencia de genero es la resultante de la dependencia del deseo, cuando el violento frustrado no es capaz de suicidarse, de des-hacer sus lazos y re-hacer su fantasía anulando el componente sexual.

He visto claramente a Dios.
En su inexistencia.
En su maravillosa nada.
He aprovechado mi oportunidad.

Tras el acontecimiento de entrar en el vacío nadaremos por fin en la virgen liquida.
En esta sociedad ser viejo está prohibido.
La vejez es la monstruosidad, el horror, la máxima depravación, contradicción, mentes volcadas al futuro en cuerpos fósiles, ya muertos. Esto los jóvenes no lo pueden soportar.

*

"No sólo los viejos ya no tenían derecho a follar, dije con ferocidad, sino que ya no tenían derecho a rebelarse contra un mundo que no obstante los aplastaba sin comedimiento, convirtiéndolos en presa indefensa de la violencia de los delincuentes juveniles antes de aparcarlos en *morideros* asquerosos donde unos auxiliares de enfermería descerebrados los maltrataban y los humillaban, y a pesar de todo eso les estaba prohibido rebelarse, la rebelión, como la sexualidad, como el placer, como el amor, parecía reservada a los jóvenes y no tener la menor justificación para nadie más, cualquier causa incapaz de despertar el interés de los jóvenes se descalificaba de antemano, en resumen, a los viejos los trataban en todos los aspectos como a puros desechos a los que ya sólo se les concedía una supervivencia miserable, condicional y cada vez más estrechamente limitada."

*

...somos cuerpos y el estado de nuestros cuerpos es la verdadera explicación de la mayoría de nuestras concepciones intelectuales y morales.
Toda energía es de orden sexual y cuando el animal ya no vale para reproducirse ya no vale para nada otro.
Schopenhauer. La existencia humana se asemeja a una representación teatral que iniciaran actores vivos y concluyeron autómatas vestidos con los mismos trajes.
¿Para qué mantener en funcionamiento un cuerpo que nadie toca?
El único proyecto de la humanidad es reproducirse, continuar la especie.
(...quierem hijos, hijos semejantes a ellos, para cavar su propia tumba y perpetuar las condiciones de su desdicha).
Me comportaba como un animal viejo y herido de muerte, que carga en todas direcciones, tropieza con todos los obstáculos y cae y vuelve a levantarse cada vez más furioso y más débil.
(Pág. 355, 356 y 357)

*

"El placer sexual no sólo era superior, en refinamiento y en violencia, a todos los demás placeres que la vida podía deparar; no sólo era el único placer que no va acompañado de ningún daño para el organismo, sino que, por el contrario, contribuye a mantener su máximo nivel de fuerza y de vitalidad; en realidad era el único placer, el único objetivo de la existencia humana:;y todos los demás placeres –ya estuvieran asociados a la buena comida, al tabaco, al alcohol o a las drogas– no eran sino compensaciones irrisorias y desesperadas, minisuicidios que no tenían el valor de presentarse con su nombre."

*

"Ese era él verdadero significado de la *solidaridad entre generaciones*: consistía en un puro y simple holocausto de cada generación en beneficio de la siguiente, un holocausto cruel, prolongado, y que no iba acompañado de ningún consuelo, ningún alivio, ninguna compensación material ni afectiva."

*

"Meneé la cabeza. ¿Qué otra cosa podía hacer? Después recorrí el pasillo en dirección a la nave. En cuanto abrí la puerta hermética, blindada, que conducía al interior, me deslumbró una luz cegadora, y durante treinta segundos no distinguí nada; la puerta se volvió a cerrar a mis espaldas con un ruido sordo.

Se me adaptó la vista poco a poco, reconocí formas y contornos; se parecía un poco a la simulación informática que había visto en Lanzarote, aunque la luminosidad del conjunto era mayor aún; realmente había trabajado en blanco sobre blanco, y ya no había música alguna,

sino tan sólo algunos estremecimientos leves, como inciertas vibraciones atmosféricas. Tenía la impresión de moverme dentro de un espacio lechoso, isótropo, que a veces se condensaba súbitamente en microformaciones granulosas; al acercarme distinguí montañas, valles, paisajes enteros cuya complejidad aumentaba rápidamente y que luego desaparecían casi al momento, y el decorado volvía a adquirir una homogeneidad indiferenciada, llena de potencialidades oscilantes. Extrañamente, ya no veía mis manos, ni parte alguna de mi cuerpo. Enseguida perdí toda noción de dirección, y entonces tuve la impresión de escuchar pasos que hacían eco a los míos: cuando me detenía, también se detenían, aunque con un leve retraso. Al volver la vista a la derecha percibí una silueta que repetía cada uno de mis movimientos, y que sólo se diferenciaba de la blancura deslumbrante de la atmósfera por un blanco ligeramente más apagado. Sentí una leve inquietud: la silueta desapareció en el acto. Mi inquietud se disipó: la silueta se materializó de nuevo, como si surgiera de la nada. Poco a poco me acostumbré a su presencia y proseguí mi exploración; me parecía cada vez más evidente que Vincent había utilizado estructuras fractales; reconocía alfombras de Sierpinski, conjuntos de Mandelbrot, y la propia instalación parecía evolucionar a medida que yo iba tomando conciencia de ella. En el momento en que tuve la impresión de que el espacio se fragmentaba a mí alrededor en conjuntos triádicos de Cantor, la silueta desapareció y el silencio se hizo total. Ni siquiera oía ya mi propia respiración, y comprendí que me había convertido en el espacio; yo era el universo, yo era la existencia fenoménica; las microestructuras resplandecientes que aparecían, se congelaban y luego se disolvían en el espacio infinito formaban parte de mí, y sentía como mías, como si se produjeran dentro de mi cuerpo, tanto cada una de sus apariciones como de sus cesaciones."

*

Cada día se aclaraba el (¿triste?) destino que mi cuerpo iba construyendo/consumiendo. Una vida para la nada, de la que se destacan (en momentos de lucidez) algunas actitudes y ciertas ocurrencias dichas, escritas y dibujadas que no pueden colmar la insatisfacción de los que me rodean y, menos, la angustia de mi compañera. Ella ya sólo vive para sacralizarse, para presidir impertérrita la "representación" de los hijos arrastrados por sus correspondientes hijos que disimulan la muerte ya consumada de su vitalidad. Yo me apego a mi cuerpo. Ella se apega a su materialidad espirituada, a su pasado cristalizado en sacrificio, sin vida, sin cuerpo.

34. Dibujar en el oficio y la formación del arquitecto (06-10-06)

Por dibujar hemos entendido hasta ahora registrar huellas o trazas del movimiento del cuerpo (sobre todo de las manos) en un soporte que es rozado directamente por el cuerpo o por algún medio marcador.

Dibujar es imprimir, en un encuadre, el contramolde de la agitación corporal encauzada con cierta intención manifestativa. Se dibuja superponiendo intervenciones dinámicas sucesivas que cruzan o borran los trazos previos hasta alcanzar una densidad y figuración conformes al criterio del dibujante.

El Dibujar objetiva el entorno envolvente del movimiento desarrollado en él. El dibujar fabrica envolvencias a la vez que registra apariencias, metáforas figurales (imágenes) que modulan la visión del mundo.

La componente activa del dibujar es el...

35. Dibujar, proyectar (1) (16-10-06)

Estar viviendo es saber que algo pasa sin saber como. Es constatar que el cuerpo que nos recubre deja rastros.
Dibujos, escritos, huellas de una actividad que pasa, que se produce en consecuencia a reacciones desconocidas dejando atrás una riada de figuras indecibles, de formas insistentes que se escapan a cualquier control.
Mis dibujos fluyen sin planificación, sin destino, sin fondo. Son el producto de caricias hechas al vacío del subsistir.
Dibujos y más dibujos que eluden palabras, que evitan la densidad de los recuerdos, que distraen de la urgencia de llegar a la muerte. ("Mis dibujos", 19-08-06)

*

Un arquitecto es un miniaturista.
Un demiurgo que juega con mundos diminutos, con homúnculos imaginarios que se mueven entre sus trazos.
Esto es el realismo intelectual.

*

El atractivo de ser arquitecto está en que, al proyectar, se ensueñan mundos "a la mano" con obstáculos que van a "forzar" la vida de los personajes fantaseados.
Al proyectar, el arquitecto se siente por encima de los demás, se siente a salvo, como si sus conjeturas figuradas fueran inenjuiciables.

*

Los mundos de las artes son "extrañantes" y entre ellos los de la arquitectura son, además, duros e inevitables. ("Los arquitectos", 25-08-06)

*

Proyectar dibujando es emplear el dibujo para modelar los modos de la arquitectura. Proyectar dibujando supone utilizar el trazado del dibujar como huella pura y, a la vez, como señal de un desplazamiento o de una resistencia, o de un limite. Es enriquecer la configuralidad libre del grafoage con significados arquitectónicos, que siempre quedaran afectados por la tensión evanescente y primaria del propio dibujar.
Radicalizada esta mezcla imaginal, la arquitectura se beneficia de los modos de organización consecuencias del dibujar y de la extrañeza que el dibujar transporta. Y el dibujar se beneficia porque radicaliza sus intenciones evitativas al conocer la especificidad signica en que se concentra la significación arquitectónica.

*

Proyectar arquitectura dibujando se transmuta en un dibujar proyectando, en un dibujar abstracto que es un proyectar arquitectónico porque hace patente el fondo desde el que se organiza el dibujo como resultado del dibujar.

36. Dibujar (24/10/06)

Hablar y escribir suponen dirigirse a alguien para transmitir algo. Dibujar, sin embargo, no necesita un objetivo (fin) exterior; es un hacer sin transitividad. Se dibuja por la tensión en la acción. Las artes plásticas, en su ensimismamiento inefable, se dirigen al agujero negro de su hacer, sin destinatario. Las obras de este hacer son mundos de sobra, mudos e inexpresivos, espejos de la vaciedad.
¿A quién hablan los dibujos? No dicen nada, son sólo señuelos para estimular las proyecciones interesadas de los receptores.
El arte cumple su fin cuando estimula el placer de la agitación activa (conformante). El dibujar lleva a la nada.

*

Luego, las palabras arropan las cosas (y las obras como cosas) y las experiencias con esas cosas, articulando relatos que recubren y a veces desocultan.
Los artistas hacen siempre la misma obra (reiniciada sin fin) y en ese hacer compulsivo se aproximan a su "función figural" a su peculiar mundo-contramolde miniaturizado.

37. El sueño de la nada (02-10-06)

La arquitectura en su grado cero es el imaginario dinámico, la fantasía de la oquedad (amplitud) que permite el movimiento de los cuerpos (la plenitud de la mente).
El arquitecto, que juega a ser gigante que fabrica mundos manejables, aprende a imaginar la oquedad jugando con sus manos a conformar recipientes y envolturas. Con el tiempo, un arquitecto acaba siendo un soñador de amplitudes envueltas por la materia construida. Soñador de los intersticios (burbujas) que aparecen entre las palmas y los dedos-piedra. Pero, con más tiempo, el arquitecto se bifurca. Y se hace, a la vez, soñador de materia configurada y soñador de vacíos; soñador de vacíos envueltos por materia que, desde lejos, son figuras impenetrables.
El vértigo del arquitecto es seguir en el sueño del vacío, que pasa por las fantasías: del desocupar (o borrar), del delimitar la amplitud neta, y del enfrentar el vacío radical que es la nada.
Yo creo que soy ahora un soñador de la nada. Un soñador que sueña en soñar lo inabarcable, en flotar en el liquido amniótico de lo inexistente.

38. Huellas (04-10-06)

Menchu Gutiérrez. "el lenguaje de las huellas" (Babelia, 30-09-2006)

Las huellas son rastros, residuos, de momentos impresos en la materia natural.
Reflejan las características movimentales de los cuerpos vivos contra los cuerpos inermes y la gravedad.
M. Gutiérrez se hace eco del carácter identificador de los rastros de los animales y las personas para señalar que son una suerte de escritura con la que nos decimos sin palabras. Entiende como huellas las arrugas de los rostros (las deformaciones de los cuerpos y la expresión de los miembros) y la escritura (no habla del dibujo, quizás porqué no ha dibujado nunca y no sabe lo que supone).
Dice que podríamos decir que en la caligrafía todo ocurre en la mano y el corazón, entre la mano y el órgano de la emoción (que, como sabemos, es todo el cuerpo). En la escritura (expresión grafica) lo invisible se hace visible. Aunque la escritura se asienta sobre el gesto grafico simbolizado, sobre el dibujar, porque escribir es dibujar sonidos.
Con M. Gutiérrez recordamos que la grafología es ciencia que estudia los rasgos de las huellas graficas domesticadas en los símbolos de la escritura, que aparecen liberadas en el dibujar gestual.
Los grafólogos estudian la escritura como dibujo de sonidos y dicen cosas del carácter de los dibujantes analizados. Recuerda observaciones grafológicas de Jabès y Zambrano, que se remiten, tanto a la figura de los textos, como a los rasgos de las letras.

39. Somos dioses (08-09-06)

J. L. Arsuaga en El País, 09-08-06.

La vida es lo único que sabemos que no podemos ganar. Tengo una teoría. Somos dioses, nos hemos convertido en dioses griegos de la época clásica, que eran seres con pasiones humanas y superpoderes.
Nosotros igual, volamos, vivimos bajo el agua, lo tenemos todo... pero...

*

Según Arsuaga, hemos alcanzado el status existencial de los dioses griegos (¿eran nuestra anticipación?) pero seguimos atados a la muerte. Si el estatus lo generalizamos a la especie (que es la que disfruta de una cierta inmortalidad de hecho) hemos sido capaces, gracias a la tecnología, de, cómo grupo, alcanzar la estatura de aquellos dioses olímpicos que peleaban entre sí y engañaban a los mortales en medio de tormentosas pasiones implacables...

40. El libro por venir (1). Artículos de Updike, Vila-Matas y F. J. (18-09-06)
(Babelia, El País, 16-09-06)

Updike se escandaliza de lo que Kevin Nelly defiende. Vila-Matas reflexiona.
La red absorbe libros sin límite. Google va a digitalizar miles (¿millones?) de libros que van a quedar a disposición de todos.
La red va a permitir hacer obras intertextuales con trozos de libros, además de exigir la abreviación de todos os clásicos. Va a comprimir, rehacer e indefinir todas las obras disolviendo a los autores.
Que los libros se cuelguen significa que costarán menos. Pero lo esencial de los libros es su lectura, que requiere tiempo en paz, holgura. La falta de tiempo fuerza a los resúmenes, a las recesiones, a las selecciones (Reader Digest). Y la recesión lleva al libro aforístico hecho de cachos. A la literatura como cadáver exquisito (todo conduce a lo cadavérico monstruoso como modo de producción).
Cuando esto haya ocurrido, los autores se disiparan y aparecerá una nueva cultura del fragmento desprendido que configurará la "biblioteca imprecisa", una especie de "Libro de arena" (Borges), sin principio ni fin, o de "Libro" (Mallarmé) legible en cualquier orden, es decir, de cualquier manera.
Pero, además, la hypertextualidad abreviará argumentos, fundará nuevos barbarismos, y desarrollará un estilo peculiar en el que no hará falta escribir todas las palabras de las frases ni todas las letras de las palabras.
Nadie podrá saber quien es quien en un libro indefinido, infinito, lleno de contenidos alusivos.

41. (Navegando) por el ámbito de la arquitectura, mirando al dibujar (1) (14-10-06)

No es fácil ponerse de acuerdo acerca de lo que quieren significar nociones como arquitectura, arquitecto y educación para formar arquitectos en un mundo donde el mercado de "burbujas edificadas para preservar la vida" (1) es el capitulo principal de la economía global (junto al narcotráfico y al turismo) (2).

*

En este mundo globalizado la edificación es una industria que llena el universo de artefactos, a partir de una demanda que aplasta el valor artístico de los edificios, desprecia a los elitistas autores de singularidades y hace imposible que la construcción pueda ser controlada por individualidades.

El progreso del mercado inmobiliario, en enormes aglomeraciones alrededor de núcleos históricos (ciudadanos) totalmente sobrepasados, hace invisible la arquitectura en general, hace inviable la arquitectura de autor, y anula los criterios para formar profesionales, que no se sabe bien que papel polifónico podrán jugar en la dinámica intertextual de la producción globalizada. Hoy vale todo, con tal que encuentre acomodo en el seno del enorme "cadáver exquisito" que es nuestra civilidad mercantil totalizada, en expansión imparable.

Vamos por partes.

La arquitectura se invisibiliza. Hoy sabemos que la visión es un fenómeno mental total que debe su emergencia a la colaboración de la totalidad del cuerpo y el cerebro (3). Sabemos que ver depende, entre otras cosas, de haber tenido experiencias de situaciones vitales variadas y de tener el hábito de discriminar en el interior de diversos contextos, esto es, a partir del uso de la razón, de tener palabras disponibles para recubrir lo que se discrimina en el mirar. Sin narraciones apropiadas es imposible disociar el objeto de su fondo contextual históricamente cambiante.

Pero "ver" un artefacto también es, en buena medida, sospechar que ha sido producido (formado) de algún modo peculiar. Cuando los objetos se "ven" como apariciones sin producción se hacen invisibles sus cualidades artísticas (poéticas) y técnicas, dejan de tener significación. "Ver" también significa enfrentar lo que se escruta. Al parecer (Mann y Bourdieu) (4) lo que envuelve se hace invisible y es desagradable.

Desde estas observaciones la arquitectura se invisibiliza porque no es fácil desarrollar las historias que la singularizan, no se sabe apreciar su modo de producción y, además, nos envuelve o nos espera esquinada, imposibilitando, en general, la confrontación.

*

La arquitectura como sistema de producción ha dejado hace mucho de ser cuestión directa de un autor que controla su concepción y su erección (dicen que desde el Renacimiento). Hoy más que nunca la arquitectura se proyecta en el interior de factorías que reparten el trabajo de concepción en tareas parceladas entre equipos inconexos que proponen trozos que se acoplan en una totalidad aparencial, previamente definida por las circunstancias o el capricho de alguien destacado. Luego, la obra es desarrollada por otro ejercito de operarios, al servicio de firmas industriales diversas, que intervienen jerárquicamente en la construcción adaptando sus productos en el marco que les ha precedido, al margen de cualquier criterio que no sea la apariencia superficial "no chocante" de la edificación concluida.

Al margen de algunos casos raros, hoy la arquitectura es una industria polifónica repartida entre decenas o cientos de coautores que deciden sobre pequeñas partes (unidades) de las obras que producen.

Dice R. Koolhaas (5) que hay en el mundo 10 mil estudios de arquitectura desconocidos que producen la ingente masa de los edificios que llenan de insignificancia arquitectónica el caos en que consiste la ciudad genérica. Sólo se hacen notar algunas construcciones singulares (a veces de costes desproporcionados) cuya producción se debe a algunas oficinas que están en el mercado al amparo de marcas que son nombres de arquitectos/estrella. Estas singularidades son las que alimentan el morbo de la crítica y las referencias icónicas (ideologizadas) de las escuelas de arquitectura en el mundo.

*

En este contexto la educación de nuevos profesionales de la arquitectura se debate entre formar a organizadores autónomos (genios dicen algunos) o asalariados, especializados en algún ámbito de los constitutivos de la gestión edificadora, sin saber como reorganizar las enseñanzas en una escala dosificada que separe y jerarquice la especialidad de la generalidad.

*

Las escuelas de arquitectura son centros universitarios desde hace poco tiempo y todavía arrastran la dificultad de incorporar en un ambiente reflexivo (teórico y crítico) universal la tarea artística oficiosa, de taller, en que consiste su contenido formativo. En las escuelas de arquitectura se incentiva el trabajo machacón de los estudiantes que consiste en disciplinarse en el invento de modelos de edificios tan dispares como las clases de situaciones que se pueden imaginar son pertinentes en relación a las actividades sociales reconocibles, en lugares geográficos e históricos característicos.

*

Además las escuelas de arquitectura son centros universitarios impropios (y muy recientes) ya que intentan incrustar en las estructuras universales de la educación científica, técnica y humanística, la formación artística, conceptual y tentativa, que consiste más en tantear propuestas configurativas conjeturales al margen de la necesidad que en encontrar soluciones estrictas en coherencia a planteamientos bien formulados.

Aunque la edificación sea una técnica típica que si se ajusta a los patrones tradicionales, la arquitectura todavía se entiende como un arte y, en esta acepción que supone el 50% del tiempo lectivo en las escuelas, es un componente impropio de la institución académica.

*

Todo vale en esta ejercitación, que se acompaña de apuestas ideológicas, formales, constructivas, funcionales y adaptativas, radicalizadas, vinculadas a edificios y formas a la moda, matizadas por discursos y entrenamientos tecnológicos y económicos dispersos, concentrados en las asignaturas más universitarias de la parte formativa de los estudios, que no tienen que ver con los talleres.

*

Parece que enseñar a ser arquitecto, que supone saber, al tiempo, que es arquitectura y como se produce la edificación, sólo puede basarse en colocar al aprendiz en la situación de generar (crear y figurar) mundos miniaturizados que, como referentes replicables en el mundo objetivo por medio de la construcción, permitan experimentar con conjeturas de vida y de apreciación hasta elaborar propuestas atractivas para el grupo de referencia académica que es el propio grupo de trabajo en el taller.

En esta circunstanciación significativa toda la enseñanza acaba descansando en el medio que se emplee para tener "a mano" un mundo miniaturizado capaz de permitir tantear propuestas diversas vinculadas a conjeturas cambiantes.

Dibujar, fotografiar, maquetar, modelar informativamente, o utilizar funciones conformativas son los medios en los que se fabrica la realidad virtual miniaturizada (realismo cognitivo) (6) en donde se practican los tanteos configurativos que, en consecuencia a la conjeturación atencional, acaban decantando las propuestas de modelos que llamamos proyectos arquitectónicos.

En tiempos sólo eran pertinentes como medios proyectuales el dibujo y las maquetas con tal que se emplearan en las modalidades proyectivas apropiadas capaces de permitir operar – hacer tanteos con significados arquitectónicos pautados (la planta para tantear la movilidad de las personas entre masas constructivas, la sección para tantear la estaticidad, el alzado para tantear la frontalidad del edificio y la maqueta –como la vista de pájaro– para tantear el conjunto como volumen simplificado).

Hoy hay que añadir el dibujar y modelar informáticos (con programas que dibujan o hacen volúmenes a partir de plantas y secciones) y el modelado primario en 3D a partir de sistemas geométricos, el escaneado de imágenes cualesquiera y la utilización como desencadenante del proyectar de funciones conformativas diversas (morphing).

La irrupción de la informática está llevando a penar que el dibujar a mano va a desaparecer

de la practica profesional ya que los nuevos modos de empequeñecer y virtualizar el mundo se ven estimulados por el sistema de producción ínter textual de los proyectos que pueden acometerse desde angulaciones muy distintas a las que eran atenciones normalmente prioritarias cuando se usaba la mediación grafica tradicional. Hoy es normal proyectar de fuera a dentro sin escrúpulos de una funcionalidad problemática (contenedores, lofts, edificios públicos multifucionales, etc.) o a partir de una configuración interior total vacía, que luego ajustará su tamaño tanteando la escala de los elementos que tiene que albergar. Desde que, como con Ledoux, se puede aventurar que la función sigue a la figuralidad, la disciplina de tantear trabajosamente en plana el ajuste diseñado de los limites espaciales y los objetos a disposición, para que las personas se muevan, se reduce a la propuesta de habitáculos para masas que casi siempre caen fuera de las inquietudes de las revistas de culto y de las escuelas, que no pueden calmar las ansias de los alumnos de llegar a ser estrellas.
Sin embargo el dibujar sin más, el dibujar como capacidad configurativa de la manualidad vital, comprometida con la imaginación dinámica y con la intelección operativa, (quirotopo de Sloterdijk) (1) sigue siendo un campo de experimentación elaborativa donde es posible descubrir la libertad del actuar, el extrañamiento del compromiso configurativo y la arquitectonicidad de su peculiar conformar marcando huellas. Dibujando, sigue siendo fácil presentar el hacer artístico para vincularlo al hacer conceptivo arquitectónico, con tal de forzar el dibujar a la significatividad convencional que permite acceder a la arquitectura miniaturizada en ciernes.
En muchas escuelas de arquitectura no hace falta dibujar con las manos porque se considera suficiente el uso de programas informáticos diversos. Pero, por lo que parece advertirse, puede que el uso de los distintos medios de modelizacion minituarizada lleve a afrontar el proyectar desde angulaciones tan diversas y excluyentes que de unas a otras se prioricen y se desprecien aspectos consustanciales hasta ahora equipolentes e indispensables en el entendimiento de la naturaleza de la arquitectura.
Las modalidades conceptivas que entienden los objetos arquitectónicos como cosas visibles, de relleno arbitrario y atmósferas convencionales se avienen bien con las nuevas herramientas. Que también son eficientes cuando los objetos arquitectónicos se entienden como artilugios producidos masivamente para el consumo de las clases menos privilegiadas de la sociedad, que han de ver en ellos refugios temporales incentivadores de su integración en la sociedad de mercado único. Pero claro, estas mediaciones resultan dificultosas cuando los objetos arquitectónicos se entienden como interioridades táctil-sonoras con disposiciones adecuadas a la escenificación de situaciones peculiares en atmósferas acogedoras (7).
Algunos de nosotros seguimos defendiendo el dibujar en la formación arquitectónica sin menospreciar el importante papel hipertextual y superficial de la implantación infográfica de medios miniaturizadotes del ambiente, porque pensamos que la formación arquitectónica tiene que ver con todos los entendimientos de la arquitectura (históricos y futuros), y sobre todo (tiene que ver) con acercar la experiencia artística a la universidad, que es ámbito de libertad y matriz del entendimiento dialógico de la vida democrática (8).

(1) Ver P. Sloterdijk. Esferas. Volumen III. Espumas: esferología plural. Madrid, Siruela, 2006.
(2) Ver J. Seguí. "De frente". El grado cero de la arquitectura. Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2006.
(3) A. Damascio. El error de Descartes. Barcelona, Editorial Crítica, 1994.
(4) T. Mann. Viaje por mar con Don Quijote. Barcelona, R que R Editorial, 2005.
(5) R. Koolhaas. La ciudad genérica. Barcelona, GG, 1995.
(6) Ver J. Seguí. "El dibujo de lo que no se puede tocar". Dibujar Proyectar (1). Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2003.
(7) J. Pallasmaa. Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos. Barcelona, GG, 2006.
(8) J. Derrida. Universidad sin condición. Madrid, Trotta, 2002

42. (Navegando) por el ámbito de la arquitectura, mirando al dibujar (2) (21-10-06)

Esquema

1. La industria edificatoria aplasta la arquitectura. La camufla, desprecia al arquitecto, y deshace la responsabilidad del autor en un producir universal hipertextual.
La arquitectura se invisibiliza.
La arquitectura muere.
La arquitectura arte se separa de la arquitectura técnica.

2. Los centros de enseñanza de la arquitectura enseñan la arquitectura desde fuera y desde dentro.
Desde dentro es desde su generación. Desde fuera es desde su análisis y clasificación aparencial y constructiva.

3. No se sabe enseñar lo que pasa en el mundo de la producción. No se sabe enseñar a ser parte de una producción colectiva despersonalizada. No se sabe (¿no se puede?) enseñar a ser coautor de cadáveres exquisitos.

4. Sólo se sabe enseñar el oficio de arquitecto, suponiendo que todo es tal como se ha fingido que fué. La arquitectura se supone ser un arte de autor cuyas obras son visibles para todos y afectan al significado de las ciudades. También hay que suponer que la arquitectura es una "qualia" (una cualidad apreciable colocada en los edificios por sus autores).

*

Sin esta hipótesis heterotópica y ucrónica no se sabe como enseñar a proyectar. Quizás no es posible enseñar a proyectar de otro modo.

*

Si las facultades de filología tuvieron que enseñan a escribir, también tendrían que radicalizar la visión literaria.

*

5. Más. El oficio de arquitecto se basa en fabricar modelos conjeturales que luego se representan constructivamente (se edifican).
La modelización es una replicación manejable, una minituarización del mundo cotidiano donde se desarrolla el habitar.

6. Los medios de miniaturización median las formas operativas de proyectar.
Dibujos, maquetas, fotografías, virtualización en 3D, morphing,... son medios miniaturizadores para tantear soluciones configurales a evaluar como posibles desencadenantes de edificios.

7. El dibujar clásico que busca producciones que puedan significarse como plantas, secciones y presencias de edificios, que permitan tantear funciones, sigue siendo un medio destacado en la producción y en la enseñanza.

8. La pujanza del Photoshop, de la modelización en 3D y el morphing, vinculados a la producción de consumo generalizada, lleva a un entendimiento atencional de los edificios que supone modos peculiares de conjeturar los proyectos y controlar la edificación.

9. El dibujar, es una actividad espontánea que libera al ejecutor, introduciéndole en el ámbito de su experimentalidad comunicativa y en el de su desaparición como autor de sus obras y, a la vez, le conduce al ámbito de miniaturización más productivo de los posibles, ya que el dibujar sigue siendo el medio universal para el tratamiento y la producción de la figuración.

10. Si las escuelas de arquitectura pierdes el dibujar, perderán la posibilidad de formar ciudadanos libres, capaces de "entender" la "arquitectura" como una tarea artística y una actitud productiva y capaces de acometer comprometidamente el enfrentamiento con las necesidades edificatorias de los más desfavorecidos, contrarias al juego de los rellenos y del morphing.

43. Notas para Guadalajara (1) (09-10-06)

- Caminar a través de la obra (Serra).
- Entrar en la escultura.
- Los artistas no se involucran con la belleza, sólo lo hacen con el arte.
- Mirar es pensar. Mirar es arrojar las sensaciones visuales con las calidas caricias de palabras calladas.
- El fin del arte es ser inútil.

  Esta es la limitación de la arquitectura hasta que se prescinde de la utilidad.

  Arquitectura – utilidad inútil.
- Los arquitectos dibujan peor que los escultores porque prescinden de los detalles ejecutivos y finales (Serra).
- El arte es un catalizador para el cambio de la percepción.

*

- El cálculo no describe los objetos sino la forma en que evolucionan.

  Objetil es la función que contiene un número infinito de objetos. Algoritmos objetiles.
- La arquitectura no es el arte de construir sino el de concebir (cáscaras construibles) (Boulle).
- Diagramas. Esquema que recoge (transcribe) geo/gráficamente relaciones, situaciones y desplazamientos.
- Los objetos gadgets: los gadgets son objetos generalmente de pequeñas proporciones y novedosos. Son algo inusuales y con tecnología punta.
- Los fluidos (movimientos).
- El cuerpo y sus prótesis: cyborgs.
- Las superficies (el tacto).

*

- Hay dos familias matemáticas que generan box y blobs; la fractal y la de curvas topológicas.
- Escultura es oquedad corporizada. Pintura es oquedad acariciada.
- Arquitectura – reunión de la oquedad corporizada.
- El cubo y la vagina son radicales del imaginal.
- Para Ledoux, la función sigue a la forma.
- La escultura (cualquier cosa) actúa como schifter de lo espacial.

  Schifter – ¿Alternativa? ¿Desencadenante?

  "Empirismo ingenuo" es entender algo como posibilidad de otra cosa.

  Cualquier estructura formal puede ser el indicador metafórico de una obra de arte.
- BLOB. Binary Large Object. Objeto deformable a voluntad.
- El CAD implanta una orientación formal (algorítmica) a la arquitectura.
- La arquitectura con el Blob (CAD) es un juego con funciones figuradoras volumétricas o planas.
- La transparencia del espacio es la condición de su amplitud libre (T. Ito).
- Hay 10 mil estudios desconocidos de arquitectura.

- ¿La arquitectura? Es una forma de encapsular el tedio (aburrimiento).
- Lo esencial del arte es que no es dominante. Sin dominación hay libertad.
- La arquitectura se ocupa de la estancia humana en interiores construidos (Sloterdijk).
- La estancia es un demorarse.
- El habitar está destematizado porque su sentido consiste en generar trivialidad.
- Islas, miniaturas, mundos manejables, mundos reducidos.
- Habitar es aislarse.
- Habitáculo – isla de la trivialidad.
- Proyectar supone incorporar al espacio miniaturizado de las manos el mundo aislado de ciertas estancias.

*

- Todo es arquitectura (H. Hollein).
- Todos somos arquitectos.
- Arquitectura está en la sospecha ontológica y en la instauración consciente de la mismidad. Esto da sentido envolvente al mundo exterior, a la exterioridad.
- Arquitectura es todo lo que envuelve permitiendo al hombre aislarse y descansar (en cualquier medio estático y/o dinámico).
- Hay una arquitectura farmacológica, otra de realidad virtual... son arquitecturas sin construcción (H. H.).

*

- Después de la 2ª Guerra el arte carecía de sentido.
- Le Corbu busca la armonía que se da cuando el medio es "preciso", justo, sonante y consonante.
- Escribir es ocupar espacio.
- La pintura es un revelador del espacio.
- La cualidad artística del espacio (en la arquitectura) está en las proporciones: es el espacio indecible.
- Hoy el arquitecto remite parte de su trabajo al ingeniero.
- El espacio es resonancia que se escucha con la vista.
- Todas las artes tratan, experimentan, con el espacio indecible (Todas tienen que ver con la arquitectura).

44. Segundas jornadas sobre investigación en arquitectura y urbanismo (28-09-06)
Anotaciones a partir de las sesiones

1. El tema de los sexenios y de la acreditación es el que atrae la atención de un confuso conglomerado de profesores de escuelas de arquitectura. En el fondo este es el móvil de las jornadas que, por otra parte, sirven para tomar conciencia de la temperatura reflexivo-corporativa de los arquitectos y no arquitectos ocupados en la enseñanza de la arquitectura.

*

El reconocimiento de los meritos investigadores (y/o reflexivos) tiende a buscar la objetivación, que significa delegar en organismos específicos la calificación de las contribuciones de las personas o grupos. Entre los organismos ya operativos están los índices de revistas de valor, algunas instituciones muy acreditadas y las redes de referencias temáticas.
Si algún área de reflexión se encuentra alejada de organismos reconocidos habría que pensar en fundar una red temática que cubriera la cualidad de las aportaciones.

*

Hay áreas de actividad, dentro de las áreas de conocimiento implicadas en la enseñanza de la arquitectura, que están bien encuadradas para cualificar las aportaciones de sus componentes: historia, proyectos importantes, técnicas constructivas, etc.
Pero hay otras áreas que están marginadas (reflexión teórica sobre la arquitectura, el proyectar, el dibujar, la especulación urbanística, etc.).
En medio, hay grupos que hacen trabajos de aplicación de técnicas a sistemas de descripción y gestión del medio natural y artificial que suelen ser considerados como esfuerzos asimilables a la investigación.

*

Investigar tiene un amplio abanico de acepciones que va desde el mero rastrear y señalar, hasta el trabajar siguiendo estrictos patrones metodológicos en pos de algún desvelamiento.
El diccionario señala que significa, en un extremo, hacer diligencias para aclarar una cosa y, en el otro, realizar actividades intelectuales y experimentales de modo sistemático con el propósito de aumentar los conocimientos sobre una determinada materia.
De un lado rastrear, indagar, discurrir, reflexionar (que es considerar detenidamente una cuestión). Do otro, la investigación científica y técnica que consiste en persistir sistemáticamente haciendo experimentos en un campo bien definido con el fin de aumentar conocimientos básicos o aplicativos.
De un lado, leer y relacionar en el interior de un ámbito de acción, inquietud o problematicidad, respeto a ciertos objetos y, de otro, descifrar el código genético de cualquier cosa.
Amplio espectro. Pero hay grandes preguntas que resolver.
¿Proyectar arquitectura es investigar?
¿Hacer cuadros o programas políticos es investigar?
¿Inventar es investigar?
Quizás para las actividades involucradas en las preguntas es imprescindible tener experiencia, lo que supone alguna investigación, pero proyectar, hacer programas, inventar artificios y dar clases son actos de manifestación, son actos creadores de situaciones que no tienen por que ajustarse a la ortodoxia sistémica de la reflexión y la experimentación científica.

*

Cuando un profesional da clase de una materia que esta involucrada en su oficio, tiene que someter su experiencia a una externalización teorizante, que pasa por poner palabras al recuerdo de su hacer y por entender su hacer como el resultado de un discurrir ejercitativo que consiste que conjeturar. Dar clase induce a una profunda reflexión que podría permitir una actividad teoría intensa, a condición de explicitar, categorizar y operativizar, la conjeturación que apoya la didáctica practicada.

*

El problema básico de los docentes de arquitectura que presentan comunicaciones a estos congresos es que sus contribuciones nunca están bien referenciadas ni reconocen el "estado de la cuestión". Hay gentes que hacen cosas pero no se interesan en saber si lo que hacen ya ha sido hecho o cuales son los precedentes y la novedad de lo que aportan.
Un trabajo sin precedentes ni vinculaciones externas no tiene cabida hoy en nuestras universidad. Quizás para facilitar sistemas de filiación operativa y bibliográfica habría que crear redes ad hoc. Para soportar el rigor necesario a un trabajo serio habría que establecer criterios de clasificación de esos trabajos, que incluyan comprobar si las referencias son pertinentes.

*

Hay que hacer una red de contribuciones, cualificada por un conjunto de expertos en las distintas áreas que revisen los trabajos y distingan aquellos que:

1. conocen el estado de la cuestión.
2. citan referencias (antecedencias) históricamente ubicadas.
3. Proponen enunciaciones de interés en el área a que correspondan.

El conjunto cualificador debería estar arropado por una organización académica (por áreas de conocimiento) y avalado por la profesión (consejo Superior del Colegio de Arquitectos u organismo similar). Seria algo semejante a los comités de expertos que seleccionan artículos y ponencias para revistas y congresos.

45. Dibujar el negro (09-10-06)

Negro sobre negro en un papel de 1,00 x 0,70 cm.

Primera parte del ejercicio: "Llenar de negro todo el papel, añadiendo trazos que vayan haciendo desaparecer el blanco, pero no automáticamente (con barridos uniformes) sino disfrutando de la aventura de moverse de distintas maneras al ir progresando en la tarea. Se recomienda proceder despacio, acariciando la superficie que se oscurece". En seguida, la mayoría de ejercitantes entiende que la tarea pedida no tiene exigencias de acabado, que sólo consiste en el hacer que, a su vez, conduce a poner la atención en los estadios intermedios del ejecutar. Ennegrecer un papel negro como tarea no produce inquietud (aunque implique extrañeza) y este alivio permite significar el mero dibujar, el proseguir, el superponer, el atravesar, el gesticular rápido o lento, el agrietar, el borrar, etc.

La expresión gestual se enseñorea en el hacer que, poco a poco, se va viviendo como una experiencia inesperada. Al final, los papeles dejan ver las huellas superpuestas de los momentos activos, como testimonios de los movimientos vivos que conducían inexorablemente al negro, a la nada, a una nada generada.

*

Segunda parte del ejercicio: "Llenar de negro el papel (1,00 x 0,70 cm.) con los ojos cerrados". Esta fase del ejercicio, apoyada en la experiencia anterior, es enfocada por todos como un tocar sucesivo, controlando los bordes (con la mano que no dibuja) que, como sólo conduce a la nada, permite sentir cada trazado, cada gesto, con toda la intensidad emotiva que lo provoca y conduce. Al abrir los ojos para contemplar el resultado, el dibujo se presenta como un enigma formado que se puede investigar siguiendo las vicisitudes de las huellas marcadas.

*

Tercera parte del ejercicio: "Llenar de negro el papel (de 1,00 x 0,70 cm.) interrumpiendo el trabajo cuando el profesor o un compañero estime que se este pasando por un trance formalmente interesante". En este caso, abrir los ojos supone enfrentar un estado del continuo dibujar que resulta sorprendente para otro. Esto completa la extrañeza de uno mismo como autor inmerso en la arbitrariedad libre del hacer.

46. Oteiza, Chillida, (Ibarrola), Serra (17-10-06)

Un viaje al encuentro de la obra de estos personajes. Sin condiciones ni pretensiones. Al acecho de la extrañeza.

Buen tiempo. Primero Alzuza. El museo, proyectado por Oiza, colocado a continuación de la

casa taller que ocupó el poeta vasco que empezó siendo escultor; apareció en el paisaje con demasiada visibilidad, con el orgullo impreciso de las obras que quieren hacerse notar por encima de todo. Negro, rosa, cúbico, duro, con tragaluces prominentes. Demasiado empaque para un tamaño tan pequeño. Esto desde fuera donde hay que buscar la angulación desde la que el edificio se transforma en un cuadro abstracto. ¿Merecerá la pena esta indagación alrededor de un edificio que sólo se justifica por su contenido? ¿Qué arropa? ¿O es qué los arquitectos han intentado hacer con el edificio una replica artística desde un solo punto de vista a la obra plástica que enmarca? Parece que es algo así cuando se descubre un interior absurdo, de fuertes contrastes de luz y marcados perfiles, sin atmósfera, en el que se exponen algunas obras, sin haber meditado sobre la naturaleza experimental, serial, replicativa y manejable de toda la producción. Que es lo ha impedido buscar y, claro, encontrar un argumento organizativo interior adecuado, genérico y disolvente en el que las obras flotasen en movimiento a la altura de una mirada inquiriente rodeada de libros y miles de otras obras en ciernes.
Porque Oteiza era un artista sin pretensiones grandilocuentes, un experimentador del vacío a partir de manipular materiales con las manos y sentir el misterio de la aparición de la oquedad. Un gran lector y observador que replica lo que discierne, en un ejercicio ininterrumpido de configurar en formato pequeño todo lo que su curiosidad le propone, sin importarle la sublimidad de lo inmenso, que debió de intuir como resultado de la replica a escala de lo encontrado entre sus dedos. En este sentido, acaba siendo un hacedor clásico (un explorador de figuraciones sin tamaño) y un experimentador contemporáneo (un aventurero infatigable de la infinita variedad de figuras materiales irradiadas en el hacer). Pero un hacedor que, por su modo infatigable de producir obras, se carga de todas las palabras que se retienen cuando se hace arte plástico, hasta que, incontenibles, se desbordan en una urgencia perentoria que sólo la escritura puede calmar.
La obra de Oteiza sólo puede entenderse como un diálogo entre lectura y respuesta configuradora que quiere ser escritura de un texto figural infinito. La obra de Oteiza es la totalidad de sus experimentos en un ambiente reducido de tamaño y de luz; en un mundo miniaturizado en el que sus manos son los agentes activos de una efervescencia organizativa que es capaz de generar la totalidad de lo configurable. Cuando esta potencia se hace evidente, Oteiza abandona la ejecución de esculturas para recubrir con palabras el lastre activo de toda su acción plástica. Esta fase post-plástica se prolonga hasta su muerte. Las palabras hay que leerlas, pero la escultura de Oteiza también, en su orden, en su experimentalidad, en su vaivén, en su insignificancia, como objetos de meditación. El mundo de Alzuza es un catafalco que contiene la ausencia de Oteiza y la incomprensión de su legado.

*

Chillida Leku es una finca burguesa con un golf incluido, en la que se han plantado unos objetos artísticos residuales para que los turistas se paseen, después de haber pagado la entrada. Es un lugar de culto y de mercado, una heredad con copyright. Un negocio familiar en el que se venden pelotas de golf, paraguas y sacapuntas con "logos" chillidianos.
Quizás el trabajo artístico más admirable del conyunto sean los ensambles de madera de los soportes del caserío transformado en sala, porque el resto de las obras que se exhiben, sin orden ni concierto, no es más que un conjunto carísimo de piezas que dejan ver el afán grandioso de un artista de "obras" colosales pero elementales, más orientadas a producir admiración que a proseguir una ejecutoria trágica. Es curioso que se hayan eliminado de la muestra obras esenciales en la evolución del artista (las obras hechas con madera y hormigón). Quizás porque arrastran influencias demasiado evidentes que se quieren minimizar.
La trayectoria de Chillida es la de un triunfador que recibe encargos importantes, que es reconocido y admirado, que es adulado por un círculo próximo y que, convencido de su inmortalidad, prepara su heredad, su caserío, para que sus descendientes difundan su grandeza.
Algunas esculturas de Chillida son patéticas ampliaciones de experimentos insustanciales.
El peine de los vientos, en su excesiva pequeñez en relación a la plataforma es, sin embargo, un autentico acierto plástico-poético.

*

De estos dos encuentros se precipitan reflexiones. Cada artista lo es en su propia situación creadora, en su ámbito de trabajo que es un envoltorio generador, su espacio formativo. Y las obras, separadas de sus hacedores, piden su lugar, su intencionalidad en el mundo donde aparecen como protagonistas de los textos impresos en los audífonos.
Situación generadora-situación fenoménica (situación de aparición).
Obras desde dentro y obras en el afuera en la pura exterioridad.

*

El Bosque de Oma es el lugar que no fuimos a visitar pero que se hizo presente cuando la reflexión de las situaciones apareció.
Lugar natural, habitado por un artista (Ibarrola) que lo conoce y que lo ama, que lo recorre infatigablemente y que lo acaba acariciando pintando los troncos de los pinos como fustes de un templo votivo dedicado al dios intermitente y aburrido de lo natural, a la espera del artificio.

*

En Bilbao están desplegadas una serie de obras de Serra. El Guggenheim es su situación de aparición. Enormes chapas de acero de dimensiones colosales y deusas coloraciones, curvadas con distintos convexidades y apoyadas en el suelo, sueltas o en continuidad, formando espirales o sinuosidades autoportantes por entre las que se puede andar.
La chapa tipo puede medir 9 metros de largo, 3,50 m de alto y 4 cm. de espesor (1,26-1,50 m^3 de acero) con un peso que puede llegar a las 20 toneladas (entre 15 y 20). Si una pieza esta formada por 4 chapas el conjunto llegará a pesar 80 toneladas.
Estas obras son consecuencia de operaciones básicas de curvado en caliente con la ayuda de enormes grúas que como gigantes manos, manejan las chapas como superficies fácilmente moldeables.
Produce vértigo pensar en estas operaciones titánicas de conformación sólo acometidas por una tecnología naval muy sofisticada.
Las piezas, apoyadas en el suelo se presentan al espectador como obstáculos gigantes inmóviles que conforman resquicios que apetece recorrer.
Entrar en estos desfiladeros sordos (sin resonancia) es reconocer el interior de laberintos curvados oscuros (sólo abiertos al techo de la sala general) por itinerarios mareantes donde nadie puede pararse y descansar. Para contemplar algo hay que permanecer fuera de los pasajes, expulsados por la grandeza intransigente e inhumana de los recorridos.
La obra de Serra es un viaje a otro mundo, a un mundo ampliado de titanes inconcebibles que experimentan con nosotros, miniaturizados, como si fuéramos ratones en un laberinto conductista.

*

La obra de Serra es inquietante, desafiante, pero elemental, experimental, simple, descarnada, antiarquitectónica. Ubicada en el vientre de un monstruo edificado que la ha engullido y de donde parece que nunca logrará salir. Pero es coherente y sin falsas apariencias.

*

Terminamos la visita sentados en la cafetería de la ampliación del Museo de Arte Contemporáneo en el Parque de Bilbao. En un lugar sencillo, sin exhibicionismos, al sol, rodeados de parejas paseando a sus hijos, de espaldas a los espectáculos mediáticos donde van los turistas a escuchar historias de voz metálica.
Cuatro situaciones creativas, cuatro interioridades y seis situaciones presentativas (receptivas). Cuatro exterioridades. Cuatro espacios de la acción y seis contextos para encontrarse con la soledad de la recepción.

47. Oteiza, Chillida, (Ibarrola), Serra (17-10-06)

Un viaje al encuentro de la obra de estos personajes. Sin condiciones ni pretensiones. Al acecho de la extrañeza.
Buen tiempo. Primero Alzuza. El museo, proyectado por Oiza, colocado a continuación de la casa taller que ocupó el poeta vasco que empezó siendo escultor; apareció en el paisaje con demasiada visibilidad, con el orgullo impreciso de las obras que quieren hacerse notar por encima de todo. Negro, rosa, cúbico, duro, con tragaluces prominentes. Demasiado empaque para un tamaño tan pequeño. Esto desde fuera donde hay que buscar la angulación desde la que el edificio se transforma en un cuadro abstracto. ¿Merecerá la pena esta indagación alrededor de un edificio que sólo se justifica por su contenido? ¿Qué arropa? ¿O es qué los arquitectos han intentado hacer con el edificio una replica artística desde un solo punto de vista a la obra plástica que enmarca? Parece que es algo así cuando se descubre un interior absurdo, de fuertes contrastes de luz y marcados perfiles, sin atmósfera, en el que se exponen algunas obras, sin haber meditado sobre la naturaleza experimental, serial, replicativa y manejable de toda la producción. Que es lo ha impedido buscar y, claro, encontrar un argumento organizativo interior adecuado, genérico y disolvente en el que las obras flotasen en movimiento a la altura de una mirada inquiriente rodeada de libros y miles de otras obras en ciernes.
Porque Oteiza era un artista sin pretensiones grandilocuentes, un experimentador del vacío a partir de manipular materiales con las manos y sentir el misterio de la aparición de la oquedad. Un gran lector y observador que replica lo que discierne, en un ejercicio ininterrumpido de configurar en formato pequeño todo lo que su curiosidad le propone, sin importarle la sublimidad de lo inmenso, que debió de intuir como resultado de la replica a escala de lo encontrado entre sus dedos. En este sentido, acaba siendo un hacedor clásico (un explorador de figuraciones sin tamaño) y un experimentador contemporáneo (un aventurero infatigable de la infinita variedad de figuras materiales irradiadas en el hacer). Pero un hacedor que, por su modo infatigable de producir obras, se carga de todas las palabras que se retienen cuando se hace arte plástico, hasta que, incontenibles, se desbordan en una urgencia perentoria que sólo la escritura puede calmar.
La obra de Oteiza sólo puede entenderse como un diálogo entre lectura y respuesta configuradora que quiere ser escritura de un texto figural infinito. La obra de Oteiza es la totalidad de sus experimentos en un ambiente reducido de tamaño y de luz; en un mundo miniaturizado en el que sus manos son los agentes activos de una efervescencia organizativa que es capaz de generar la totalidad de lo configurable. Cuando esta potencia se hace evidente, Oteiza abandona la ejecución de esculturas para recubrir con palabras el lastre activo de toda su acción plástica. Esta fase post-plástica se prolonga hasta su muerte. Las palabras hay que leerlas, pero la escultura de Oteiza también, en su orden, en su experimentalidad, en su vaivén, en su insignificancia, como objetos de meditación. El mundo de Alzuza es un catafalco que contiene la ausencia de Oteiza y la incomprensión de su legado.

*

Chillida Leku es una finca burguesa con un golf incluido, en la que se han plantado unos objetos artísticos residuales para que los turistas se paseen, después de haber pagado la entrada. Es un lugar de culto y de mercado, una heredad con copyright. Un negocio familiar en el que se venden pelotas de golf, paraguas y sacapuntas con "logos" chillidianos.
Quizás el trabajo artístico más admirable del conyunto sean los ensambles de madera de los soportes del caserío transformado en sala, porque el resto de las obras que se exhiben, sin orden ni concierto, no es más que un conjunto carísimo de piezas que dejan ver el afán grandioso de un artista de "obras" colosales pero elementales, más orientadas a producir admiración que a proseguir una ejecutoria trágica. Es curioso que se hayan eliminado de la muestra obras esenciales en la evolución del artista (las obras hechas con madera y hormigón). Quizás porque arrastran influencias demasiado evidentes que se quieren minimizar.
La trayectoria de Chillida es la de un triunfador que recibe encargos importantes, que es reconocido y admirado, que es adulado por un círculo próximo y que, convencido de su

inmortalidad, prepara su heredad, su caserío, para que sus descendientes difundan su grandeza.
Algunas esculturas de Chillida son patéticas ampliaciones de experimentos insustanciales.
El peine de los vientos, en su excesiva pequeñez en relación a la plataforma es, sin embargo, un autentico acierto plástico-poético.

*

De estos dos encuentros se precipitan reflexiones. Cada artista lo es en su propia situación creadora, en su ámbito de trabajo que es un envoltorio generador, su espacio formativo. Y las obras, separadas de sus hacedores, piden su lugar, su intencionalidad en el mundo donde aparecen como protagonistas de los textos impresos en los audífonos.
Situación generadora-situación fenoménica (situación de aparición).
Obras desde dentro y obras en el afuera en la pura exterioridad.

*

El Bosque de Oma es el lugar que no fuimos a visitar pero que se hizo presente cuando la reflexión de las situaciones apareció.
Lugar natural, habitado por un artista (Ibarrola) que lo conoce y que lo ama, que lo recorre infatigablemente y que lo acaba acariciando pintando los troncos de los pinos como fustes de un templo votivo dedicado al dios intermitente y aburrido de lo natural, a la espera del artificio.

*

En Bilbao están desplegadas una serie de obras de Serra. El Guggenheim es su situación de aparición. Enormes chapas de acero de dimensiones colosales y deusas coloraciones, curvadas con distintos convexidades y apoyadas en el suelo, sueltas o en continuidad, formando espirales o sinuosidades autoportantes por entre las que se puede andar.
La chapa tipo puede medir 9 metros de largo, 3,50 m de alto y 4 cm. de espesor (1,26-1,50 m3 de acero) con un peso que puede llegar a las 20 toneladas (entre 15 y 20). Si una pieza esta formada por 4 chapas el conjunto llegará a pesar 80 toneladas.
Estas obras son consecuencia de operaciones básicas de curvado en caliente con la ayuda de enormes grúas que como gigantes manos, manejan las chapas como superficies fácilmente moldeables.
Produce vértigo pensar en estas operaciones titánicas de conformación sólo acometidas por una tecnología naval muy sofisticada.
Las piezas, apoyadas en el suelo se presentan al espectador como obstáculos gigantes inmóviles que conforman resquicios que apetece recorrer.
Entrar en estos desfiladeros sordos (sin resonancia) es reconocer el interior de laberintos curvados oscuros (sólo abiertos al techo de la sala general) por itinerarios mareantes donde nadie puede pararse y descansar. Para contemplar algo hay que permanecer fuera de los pasajes, expulsados por la grandeza intransigente e inhumana de los recorridos.
La obra de Serra es un viaje a otro mundo, a un mundo ampliado de titanes inconcebibles que experimentan con nosotros, miniaturizados, como si fuéramos ratones en un laberinto conductista.

*

La obra de Serra es inquietante, desafiante, pero elemental, experimental, simple, descarnada, antiarquitectónica. Ubicada en el vientre de un monstruo edificado que la ha engullido y de donde parece que nunca logrará salir. Pero es coherente y sin falsas apariencias.

*

Terminamos la visita sentados en la cafetería de la ampliación del Museo de Arte Contemporáneo en el Parque de Bilbao. En un lugar sencillo, sin exhibicionismos, al sol, rodeados de parejas paseando a sus hijos, de espaldas a los espectáculos mediáticos donde van los turistas a escuchar historias de voz metálica.
Cuatro situaciones creativas, cuatro interioridades y seis situaciones presentativas (receptivas). Cuatro exterioridades. Cuatro espacios de la acción y seis contextos para encontrarse con la soledad de la recepción.

48. Investigar (29-10-06)

Desvelar, perfilar...
Hacer diligencias para descubrir (o aclarar) una cosa // Realizar actividades intelectuales y experimentales de modo sistemático con el propósito de aumentar los conocimientos sobre una determinada materia.
Investigación básica: la que tiene por fin ampliar el conocimiento científico (sistémico) sin perseguir en principio ninguna aplicación práctica.

¿Inventar no es investigar?
¿Proyectar no es investigar?
Experienciar – involucrarse con algo.
Inventar: hallar una cosa nueva desconocida. Imaginar (conjeturar), crear su obra el poeta o el artista. Fingir – hechos falsos, mentir.

Experiencia. Enseñanza que se adquiere con el uso, la práctica y el vivir.
Experimental. Fundado en la experiencia que se comprueba haciendo pruebas prescritas. Cada vez que ocurre esto pasa esto otro.
Experto es experimentado.
Indagar. Intentar averiguar, inquirir una cosa discurriendo o con preguntas.
Reflexionar. Considerar deliberadamente una cosa. Reflexión es reflejo; advertencia, prudencia.
Discurrir. Andar, caminar; correr un líquido. Reflexionar, pensar, hablar, inventar una cosa. Inferir, conjeturar.
Averiguar. Inquirir la verdad hasta descubrirla.

49. Notas apresuradas del viaje a México (1) (02-12-06)

1. En el arte grafico plástico vale cualquier cosa con tal que se parezca a algo. Si no se parece a nada la obra no se aprecia como tal. La situación es preocupante.

2. "Ininterrumpidamente dibujar", que debe querer decir que hay un dibujar alojado en el adverbio ininterrumpidamente, en una atmósfera de actividad genérica que envuelve al que dibuja. Ininterrumpidamente alude a un estado en el que se incrusta la actividad de dibujar. Se dibuja en el ininterrumpidamente existir que arrastra la vida como un acontecimiento inevitablemente activo.

3. Alfonso redacta un ejercicio escolar que se propone como "una mirada inútil sobre la obra de (X)", que quiere ser un dialogo (mirada) artístico (inútil) frente al trabajo de un arquitecto o un plástico (pintor o escultor). Que la mirada que se pide sea inútil es una garantía de libertad del alumno para afrontar el juego de acciones y reacciones que la obra de arte propende como miniatura de mundo (o como sección del ensueño).

4. Callejón del Diamante
Alguien, alto, aseado y correctamente vestido de moderno, sentado frente a un velador en la calle, mira de reojo su bollo, cortado en dos y untado de mermelada, junto a un café con leche. Sostiene con ambas manos un periódico y hace como que ignora el desayuno que acaba de preparar. Su gesto es de no tener apremio, de aguantar pasar el tiempo con estoica pasividad. Con esa actitud displicente mantiene erguido su cuerpo, pero sus ojos, a

hurtadillas, miran ansiosos la golosina. La gente pasa a su alrededor sorteando obstáculos, tenderetes, gente acurrucada al sol, y otros viandantes. Todo es efervescencia de vida apresurada mientras nuestro personaje exhibe su autocontrol delante de los demás.

5. Xalapa es una ciudad autentica, un mosaico de edificios de dispar cariz, época, gusto y color, encajados unos contra los otros sin ton ni son, bajo el manto de los cables eléctricos que forma un espeso tejido que cubre las calzadas atando entre si a los edificios.
Tiene la belleza de la fealdad abierta y sin pedanterías.
Paseo por entre las gentes en un día soleado. Es por la mañana y vivo la extraña felicidad de sentirme bien en un ambiente autentico.
Entonces se me aparece la arquitectura, en escorzo, entre los cantos de las construcciones erigidas sin consignas y sin agobios.
Las calles son fugas que rozan masas de diferentes colores con estilos imposibles en un discurrir sin frentes, sin pretensiones, sin imposiciones, sin belleza.
En Xalapa la arquitectura se hace presente como envolvencia entrañable que impide inquirir con la mirada y desafía la elaboración de discursos formales.

6. Gentes del afuera
Alfonso dice que en México hay gentes del afuera, los indígenas y servidores, que siempre han vivido a la intemperie y que a veces pueden entrar en los habitáculos sólidos, y gentes de interiores, del adentro, que solo salen al exterior para controlarlo; los patrones, los propietarios, los que explotan a los indígenas.

50. Edificar es fabricar (12-12-06)

Edificio
Fabrica construida para habitación o para usos análogos.

Construcción. Fabricar, edificar. Forma practica de ordenar, apilar,...
Amontonar... disponer materias como oquedades. Cáscaras. Cajas de construcción gramatical.

Industria
Destreza para hacer una cosa.
Conjunto de operaciones materiales para la transformación de ciertos productos materiales.
Empresa dedicada a la producción de algo.

Técnica
Conjunto de procedimientos y recursos de que se sirve una ciencia o arte. Pericia, habilidad.

Tecnología
Conjunto de los conocimientos propios de un oficio mecánico o arte industrial.

NOTAS

NOTAS

CUADERNO

251.01

cuadernos.ijh@gmail.com
info@mairea-libros.com

ISBN 978-84-9728-261-1

